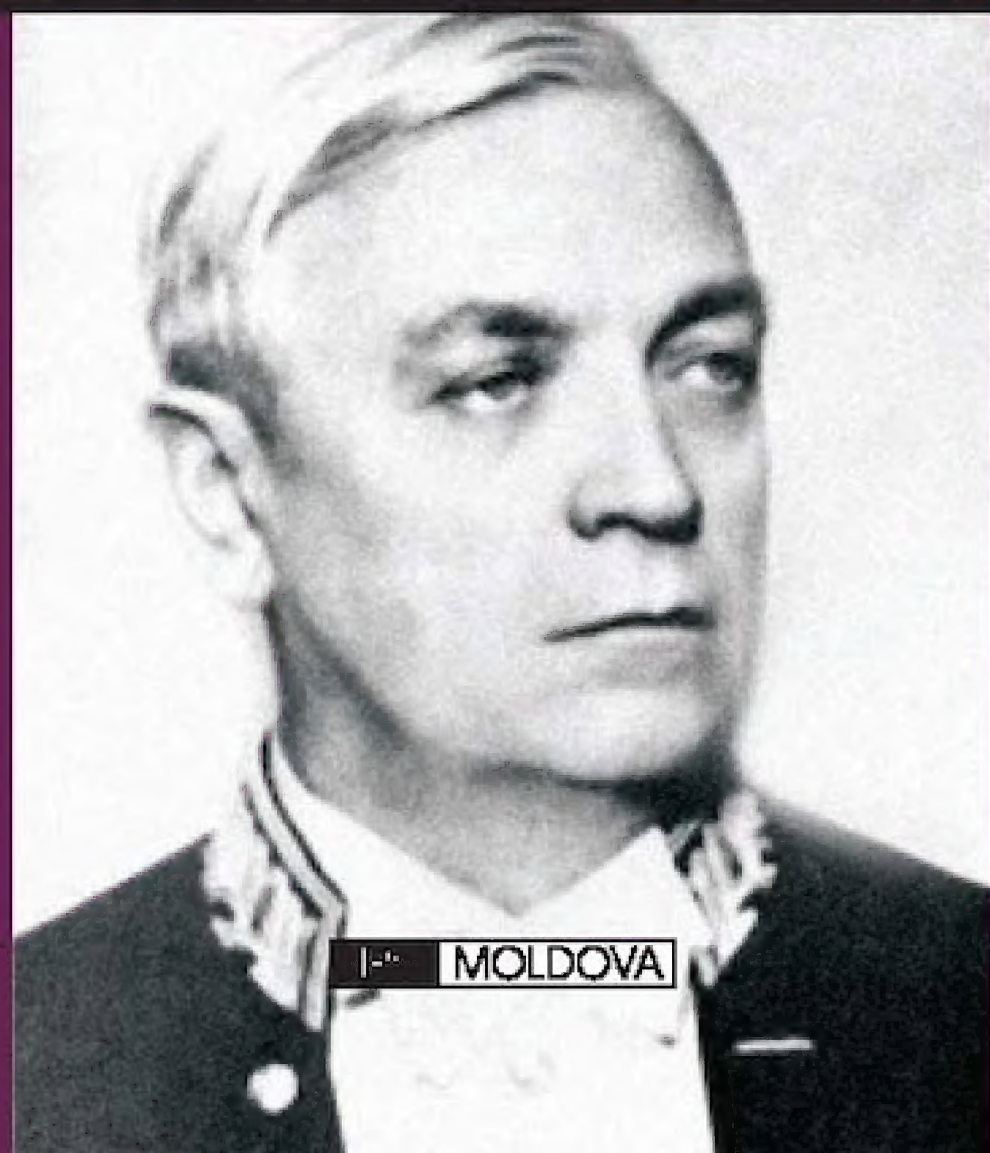


GHEORGHE GLODEANU

# Liviu Rebreanu

## Ipostaze ale discursului epic



1-20

MOLDOVA

GHEORGHE GLODEANU

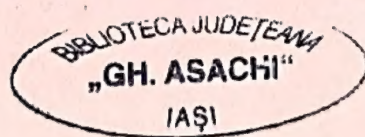
Liviu Rebreanu.  
Ipostaze ale discursului epic

GHEORGHE GLODEANU

# Liviu Rebreanu

## Ipostaze ale discursului epic

Ediția a II-a, revăzută



846793

TIPO MOLDOVA





*„Nu există roman psihologic sau social, sau cum le mai clasifică critica savantă. Există romanul pur și simplu, care trebuie să fie, în același timp, și psihologic, și social, și fantastic, și istoric... Căci romanul e o lume întreagă, de la Dumnezeu până la ultima gănganie, o lume specială, cu viața ei proprie, și totuși atât de apropiată de sufletul general omenesc încât oricine să o poată reconstitui cu fantezia...”*

*Liviu Rebreanu*



# I. POETICA ROMANULUI

Asemenea lui Eminescu în poezie, apariția lui Liviu Rebreanu în cadrul evoluției prozei românești reprezintă un moment privilegiat, autorul *Răscoalei* fiind considerat unul din creatorii romanului românesc modern. Într-adevăr, până la „momentul Rebreanu”, romanul românesc a înregistrat destul de puține reușite: *Ciocoi vechi și noi* (1863) de Nicolae Filimon, *Viața la țară* (1894-95) și *Tănase Scatiu* (1895-96) de Duiliu Zamfirescu, *Mara* (1906) de Ioan Slavici, *Arhanghelii* (1913) de Ion Agârbiceanu, *Neamul Șoimăreștilor* (1915) de Mihail Sadoveanu. Spre deosebire de Hortensia Papadat-Bengescu care a avut un rol deosebit în descoperirea orașului și în orientarea prozei înspre sondarea adâncimilor psihologice, Liviu Rebreanu contribuie din plin la dezvoltarea romanului realist social și obiectiv. Deși inegală valoric, opera scriitorului se dovedește impresionantă, însumând un mare număr de nuvele, romane și piese de teatru. Anunțând problematica grandioaselor proiecte epice de mai târziu, volume de proză scurtă precum *Frământări* (1912), *Golanii* (1916), *Mărturisire* (1916) sau *Răfuiala* (1919) alcătuiesc un experiment literar necesar, un răgaz de acumulări fertile ce pregătesc ascensiunea valorică de mai târziu. Seria marilor creații este inaugurată prin romanul *Ion* (1920), volum urmat la intervale destul de regulate de noi opere sociale și psihologice: *Pădurea*



*spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul* (1929), *Răscoala* (1932), *Jar* (1934), *Gorila* (1938) și *Amândoi* (1940).

Spirit extrem de viu și neliniștit, Liviu Rebreanu face parte, alături de Tudor Arghezi, din categoria acelor creatori pentru care scrisul reprezintă o „dificultate învinsă”. Pentru a pătrunde în tainele acestui „homo faber”, cititorul de azi are la dispoziție numeroase interviuri, articole programatice, mărturisiri și note zilnice în măsură să circumscrie profilul spiritual al autorului. Ele au fost reunite în ampla culegere intitulată *Amalgam*<sup>1</sup>, în *Caietele de creație*<sup>2</sup>, precum și în numeroasele fragmente de *Jurnal*<sup>3</sup>, opere în măsură să circumscrie profilul spiritual al *teoreticianului* („omului poetic”) Liviu Rebreanu. La toate acestea se adaugă notele și comentariile extrem de minuțioase realizate de Nicolae Gheran în ediția sa critică. Tentativa de a reconstitui crezul artistic al scriitorului se dovedește cu atât mai fascinantă cu cât opera memorialistică ne lasă să pătrundem în laboratorul intim al unui artist de excepție și ne permite să decodificăm cu exactitate crezul său artistic.

Liviu Rebreanu nu a urmărit să își expună în mod sistematic concepția despre roman - de unde numeroasele reluări și nuanțări ale unor afirmații cu o evidentă valoare programatică - dar confesiunile sale cuprind suficiente informații pentru a circumscrie în profunzime o originală și personală poetică a genului. Pentru Rebreanu, romanul e un univers extrem de cuprinzător, care nu poate fi doar social, psihologic, fantastic sau istoric, ci este toate acestea la un loc: „Căci romanul e o lume întreagă, de la Dumnezeu până la ultima gânganie, o lume specială, cu viața ei proprie și totuși atât de apropiată de sufletul general omenesc, încât oricine să o poată reconstitui cu fantezia...”<sup>4</sup> Scriitorul are sentimentul totalității lumii, iar literatura, axată pe conceptul de *mimesis*, nu face altceva decât să



copieze o realitate extrem de complexă, altfel spus să ofere iluzia vieții eterne. Transformând „pulsăția vieții” în „pulsăție epică”, Liviu Rebreanu consideră viața modelul suprem al artei, model care conferă și ritmul cărților sale. În acest sens, faimoasa căutare a frazei inițiale traduce tocmai efortul de a găsi niște corespondențe cât mai exacte între „pulsăția vieții” și „pulsăția romanului”, cartea însăși fiind concepută (după principiile impuse de naturaliști) asemenea unui organism viu. De altfel, interpretările mai recente (Alina Pamfil, Mircea Muthu, Ion Simuț) așază creația rebreniană sub pecetea unei *poetici a organicului*. Așa cum a relevat Alina Pamfil, organicul „determină atât raportul dintre artist și poporul pe care îl reprezintă”, „dintre creația artistică și spiritualitatea căreia îi dă un nume”, cât și „raportul dintre eroi și universul uman pe care îl sintetizează”.<sup>5</sup> Organicitatea definește configurația internă a operei, dar marchează și condiția personajelor.

*Homo faber* în adevăratul înțeles al cuvântului, Liviu Rebreanu își formează o disciplină a scrisului, programul acesta de lucru extrem de riguros fiind respectat cu o regularitate demnă de invidiat. Prozatorul se așază la masa de scris exclusiv noaptea, deoarece numai acum poate găsi liniștea care să îi permită o concentrare desăvârșită. În plus, întunericul facilitează eliberarea de regimul diurn și transpunerea în lumea imaginarului. Trăvialul este început pe la orele 22-23 și ține până în jurul orelor 5-6 dimineața. Rebreanu distruge mitul romantic al inspirației. „Muza” nu este invocată niciodată, ci silită să se manifeste în fiecare noapte. Dacă Alecsandri se așeza la masa de scris exclusiv în momentele de „har”, pentru autorul *Crăișorului* inspirația se reduce doar la o problemă de concentrare. Scrisul se dovedește însă o „plăcere chinuitoare”, sintagmă ce amintește de „farmecul dureros” din lirica lui Eminescu. Momentele de



criză nu sunt rare, de multe ori dimineața sosind fără ca autorul să fi așternut pe hârtie două fraze mulțumitoare. În antiteză cu facilitatea scrisului sadovenian, pentru Liviu Rebreanu creația echivalează cu o extraordinară și permanentă luptă cu cuvintele, frământate la modul arghezian timp de „mii de săptămâni”. Odată schițat, subiectul se transformă într-o veritabilă obsesie.

O caracteristică esențială a operei lui Liviu Rebreanu este *documentarea extrem de migăloasă*, caracteristică romanului de tip balzacian. Cu toate acestea, marea aventură care este creația își are legile ei proprii, ce nu țin seama adesea de materialul acumulat anterior. Ca urmare, realitatea nu constituie pentru romancier decât un pretext pentru a crea o lume nouă, care își are legile, personajele și întâmplările ei specifice. Documentarea se dovedește însă importantă în crearea atmosferei. Adevărat demiurg în lumea imaginarului, Liviu Rebreanu creează niște personaje extrem de puternice (specifice modelului narativ obiectivat), care se trezesc la viață, desprinzându-se de pe fila de manuscris. Scriind, autorul are senzația stranie că protagoniștii operei sale se găsesc alături de el în odaie. Ba mai mult, uneori îi răsună în urechi cuvintele acestora sau i se pare că îi vede preț de câteva clipe în carne și oase. Marea dificultate cu care se vede confruntat scriitorul este aceea de a găsi expresia cea mai potrivită pentru a zugrăvi întocmai caracterul imaginat.

Pentru artizanul care a fost Liviu Rebreanu, adevărata problemă nu a constituit-o scrierea unui roman - eveniment încărcat de neprevăzut - ci transcrierile repetate cerute de migăloasa operație de finisare a cărții. Despre această muncă scriitorul ne dezvăluie următoarele: „*Transcrierea înseamnă munca meticuloasă de completări, suprimări, șlefuiiri, de rotunjire și echilibrare. Partea aceasta e cea istovitoare. Am transcris pe Ion de trei*



*ori, Pădurea spânzuraților de două ori, iar Adam și Eva de asemenea de două ori. Nu e vorba de copieri parțiale, ci de refaceri integrale de la primul la ultimul cuvânt...*"<sup>6</sup>

Autorul nu se sfiește să își formuleze rezervele față de narațiunea la persoana întâi, narațiune aflată la mare cinste în perioada interbelică, fiind considerată o condiție esențială a autenticității. Hiperbolizarea eului este văzută ca o reminiscență anacronică a romantismului, situarea creatorului în centrul universului fiind posibilă la scriitorii secolului al XIX-lea, nu însă și în perioada dintre cele două războaie mondiale. Prozatorului îi vine greu să vorbească despre crezul său artistic, deoarece nu a avut răgazul necesar ca să elaboreze un studiu riguros pe această temă. Ba mai mult, în momentul în care se apucă de scris, el nu se gândește niciodată să respecte anumite cerințe programatice. Sub acest aspect, studiul intitulat *Cred* din volumul *Amalgam*<sup>7</sup> se dovedește semnificativ. Chiar dacă nu sunt expuse în mod sistematic, Rebreanu emite câteva idei esențiale despre artă. Astfel, prozatorul precizează că scrisul nu i s-a părut niciodată o jucărie agreabilă sau o jonglerie de fraze. Pentru el, arta înseamnă, înainte de toate, *creație de oameni și de viață*. Nu e greu să recunoaștem aici coordonatele estetice ale romanului de tip balzacian, care identifica procesul creației artistice cu misterul demiurgic al genezei. Alcătuindu-și un univers propriu, pe care îl populează cu niște personaje vii, având o existență proprie, scriitorul este avansat la condiția unui demiurg în lumea imaginarului. Pe Rebreanu nu îl interesează frumosul (considerat „o născocire omenească”), ci îl atrage, așa cum am văzut, *pulsul existenței*. Când artistul reușește să închidă în cuvinte câteva clipe de viață adevărată, opera devine mai prețioasă decât toate frazele frumoase - dar gratuite - din lume. Nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc nu numai experiențele decisive ale existenței, ci și preocupările



fundamentale ale scriitorului care dorește să creeze viață. Desigur, o asemenea literatură nu va reuși să îi mulțumească pe cei care pretind de la opera de artă rafinate de ordin stilistic, extravagante sentimentale sau povestiri anecdotice de salon. Profund dezamăgiți, aceștia vor trebui să își satisfacă curiozitatea apelând la un alt gen de creații.

Spirit teluric, Rebreanu vede literatura adânc înrădăcinată în tradițiile artistice autohtone, în realitate. După părerea sa, calitatea esențială a unui scriitor autentic e *sinceritatea*, atât față de sine, cât și față de artă. Ea nu este echivalată cu subiectivitatea narațiunii la persoana întâi, ci, dimpotrivă, înseamnă o perspectivă rece, obiectivă asupra realității. Pe lângă reflectarea minuțioasă, fotografică a societății, un alt deziderat extrem de important al esteticii realismului tradițional este *tipologia*. Pentru Liviu Rebreanu, creația de personaje nu se reduce la *mimesis*, ci echivalează cu un proces de sinteză. Folosind cuvintele scriitorului, „*a crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă. Creația literară nu poate fi decât sinteză. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi având și trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au și în viață toți oamenii, dar trăiește numai prin ceea ce are unic și deosebit de toți oamenii din toate vremurile. Unic însă e numai sufletul*”.<sup>8</sup> În cartea pe care o consacră autorului *Răscoalei*<sup>9</sup>, Mircea Muthu atrage atenția asupra faptului că, la fel ca și în universul lui Blaga sau cel al lui Sadoveanu, lumea lui Rebreanu este organizată după tipare arhaice. Acest lucru explică de ce *omul* este văzut de autorul lui *Ion* mai ales în ipostaza de țăran, ipostază ce dobândește valoare arhetipală, marcând identificarea lui cu însuși poporul român. Consecința este marcarea unor diferențe ireconciliabile între sat și oraș, satul fiind - într-o viziune ce păstrează o serie de reminiscențe semănătoriste -



adevăratul rezervor al energiilor naționale. După convingătorul excurs privind geneza personajelor sale, Rebreanu ne furnizează și o concentrată definiție a metodei pe care a adoptat-o. Potrivit „formulei” menționate mai sus, *realismul* nu ar fi altceva decât „*viață eternizată prin mișcări sufletești*”.<sup>10</sup> Grija deosebită a scriitorului pentru crearea unor tipuri specifice lumii evocate se poate constata și în onomastică. În manieră tradițională, există o strânsă corelație între numele personajelor și fizionomia lor morală. Ba mai mult, în anumite cazuri, numele determină însuși destinul protagoniștilor. Asemenea considerații dedicate categoriilor romanului ne dezvăluie faptul că, în perioada interbelică, apar numeroși scriitori cu o înaltă conștiință artistică. Chiar dacă nu lasă după ei niște tratate de teorie literară, aceștia se dovedesc niște excelenți practicieni ai romanului, iar practica scriiturii generează o serie de meditații teoretice.

S-a vorbit deja foarte mult despre „stilul cenușiu”, lipsit de ornamente al lui Liviu Rebreanu. În această problemă, opinia enunțată de prozator este aceea că expresia rămâne într-adevăr temelia creației, dar nu ca scop, ci doar ca mijloc de exprimare a ideilor. De dragul unei fraze strălucite sau a unei împerecheri reușite de cuvinte, el nu se arată dispus să sacrifice o intenție. Decât șlefuită și inexactă, prozatorul preferă ca expresia lui să fie bolovănoasă, etichetată drept „anticalofilă”, dar să îl ajute să spună ce vrea. De altfel, Rebreanu nutrește convingerea că, în operele de creație, strălucirile stilistice se obțin, de regulă, în detrimentul preciziei și al mișcării de viață: „*De altfel, cred că e mult mai ușor a scrie «frumos», decât a exprima exact. Poate nu e o simplă întâmplare că toți creatorii mari de viață s-au mulțumit să scrie bine și au neglijat floricelele stilistice după care se prăpădeau contemporanii. Precum iarăși nu trebuie uitat că tocmai stilul e mai trecător într-o operă de artă*”.<sup>11</sup> Căutarea expresiei exacte, a

„cuvântului ce exprimă adevărul” presupune mult zbucium, dar numai acesta este în măsură să urmărească sinuozitățile sufletului uman. Merită să reținem în această problemă și opinia lui Mircea Muthu, care este de părere că faimosul „bolovănist” ce poate fi identificat în limbajul lui Liviu Rebreanu nu se datorează neglijențelor de ordin stilistic, ci „*adecvării depline la ritmul adesea sincopat al cotidianului*”<sup>12</sup>, adică este un atribut al modernității.

O altă idee esențială privind crezul artistic al lui Liviu Rebreanu se referă la valoarea etică a creației. Potrivit spiritului cartezian al romancierului, arta ca simplu element ludic este un fenomen incomprehensibil, asemănător unei vieți fără o finalitate precisă. Susținând ideea dimensiunii etice a creației, Liviu Rebreanu se înscrie în bogata tradiție a scriitorilor transilvăneni, de la Ioan Slavici și George Coșbuc până la Ion Agârbiceanu și Octavian Goga. Aceasta nu înseamnă însă neapărat artă cu teză, de unde și precizările: „*Artă n-are menirea să moralizeze pe om, evident, dar poate să-l facă să se bucure că e om și că trăiește, și chiar să-l facă om. Contemplarea vieții pe care o oferă creația poate fi uneori mângâietoare ca o rugăciune...*”<sup>13</sup> Asemenea idei, care nu sunt nici prea noi, nici prea originale și care nu au fost expuse într-o manieră prea coerentă, au reușit, totuși, să stea la baza unei creații de excepție. Aceasta în antiteză cu zgomotoasele articole-program ale literaturii de avangardă, mișcare ce s-a dovedit până în final doar „*o pușcă încărcată cu zgomot pur*”.

Deosebit de atent la ceea ce se petrece în jurul său, marele scriitor studiază ascendența literaturii române, mai ales faza de maturitate la care a ajuns proza prin intermediul romanului. Dacă înainte de primul război mondial apărea doar câte un roman mediocru la un interval de câțiva ani, în



perioada interbelică situația se schimbă radical prin extraordinara proliferare a genului. Aceasta înseamnă apariția anuală a mai multor creații de excepție, precum și existența unor scriitori de vocație. O altă tendință semnalată este cea a supremației absolute a speciei, în detrimentul nuvelei și a povestirii ajunse în dizgrație. Rebreanu este optimist în privința destinului literaturii române și își pune chiar și o problemă de receptare, fapt mai puțin obișnuit în epocă. Optimismul său izvorăște tocmai din numărul mare de cititori, setea acestora de lectură alcătuind o garanție sigură în privința înfloririi literaturii și a profesionalizării scrisului. Prozatorul salută cu entuziasm procesul înfloririi romanului, a cărui abordare reprezintă o veritabilă piatră de încercare ce pune capăt diletantismului. În 1926 Rebreanu afirmă că a citit *toate* romanele românești publicate în ultimii zece ani, preferințele sale mergând înspre Ion Minulescu, Corneliu Moldovanu, Ion Agârbiceanu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Carol Ardeleanu și Ionel Teodoreanu. Romancierul a manifestat o deschidere deosebită și față de valorile literaturii universale, grija pentru lectură fiind la fel de mare ca și cea pentru scris. Curiozitatea intelectuală (firească) a prozatorului se explică prin faptul că arta reprezintă o permanentă confruntare a valorilor, astfel încât a realiza ceva mai puțin perfect sau original decât un confrate aparținând literaturii universale înseamnă a crea o operă sortită morții. Cu toate acestea, preferințele scriitorului se dovedesc adesea subiective și nu se opresc întotdeauna la valorile cele mai sigure. Astfel, pe lângă autori de primă importanță precum André Gide, Thomas Mann, Marcel Proust, Thomas Hardy sau John Galsworthy, pe lista furnizată de romancier figurează și o serie de creatori care nu îi mai spun nimic cititorului de azi.



Vorbind de supremația romanului, Rebreanu încearcă să schițeze și o posibilă definiție a genului, o primă observație accentuând caracterul lui proteic. Precizându-se că ne găsim în fața unei formule epice cu caracter hibrid, este relevantă și dificultatea enunțării unei determinări capabile să concentreze întreaga esență a speciei. Pentru a fi mai sugestiv, autorul se folosește de o comparație: „*Romanul e ca și viața. Viața n-o poți defini și nici cuprinde*”.<sup>14</sup> Formulările nu sunt prea savante, dar reușesc să surprindă esența fenomenului. Romanul e considerat un gen nemuritor, care s-a născut și va dăinui odată cu omul. Reflectând fețele unui anumit timp, specia va povesti întotdeauna niște întâmplări imaginare, dar care sunt rupte din viață și realitate. În continuare, Rebreanu încearcă să caracterizeze narațiunea din perspectiva creatorului: „*romanul este o proiecție în afară a trăirilor mele organizate într-un cosmos nou*”.<sup>15</sup> Formulate altfel, aceleași idei arată în felul următor: „*romanul e o lume nouă, născută din lumea subconștientului meu*”.<sup>16</sup> În sfârșit, cea de a treia variantă sună astfel: „*romanul este o viață de ficțiune izvorâtă dintr-o viață adevărată: a mea!*”<sup>17</sup> Elementul comun al acestor caracterizări este asigurat de prezența *autorului*, în cazul de față unul cu vădite calități demiurgice. Pe de altă parte, în asemenea scurte conceptualizări cu valoare axiomatică revine obsesiv ideea că viața reprezintă modelul absolut al artei. Puțin modificată (adaptată cerințelor esteticii realismului tradițional), ideea preia următoarea înfățișare: „*romanul este expresia unui suflet în toată complexitatea lui*”.<sup>18</sup> Diferența dintre formule exprimă mutațiile pe care le-a cunoscut „poietica” rebreniană în timp, mutații ce traduc efortul creatorului de a se sincroniza cu noile experiențe estetice pe care le trăiește romanul european. Reflectând existența în toată complexitatea ei, specia se dovedește deschisă tuturor temelor ce pot fi întâlnite și în viață. Ea pornește de la realitatea

înconjurătoare, pe care o zugrăvește în urma unui important proces de transfigurare artistică și pe care ajunge să o concureze. Plecând de la momentul anevoios al genezei, o definiție mai complexă a genului sună în felul următor: „romanul este o construcție de artă care fixează curgerea vieții (această viață care e nestatornică, fluidă, fără de tipar)”.<sup>19</sup>

Semnificativă e și atitudinea scriitorului față de romanul modern. Dacă realismul tradițional „copia, sincer, fidel și fotografic, până la mărunte amănunte, totul”<sup>20</sup>, noile tendințe din epică se impun prin diversitatea formulelor narative și multitudinea tiparelor utilizate. Rămâne important faptul că, în viziunea artistică a lui Rebreanu, noul înseamnă, în esență, o prelungire a vechiului, definit prin conceptul de *neorealism*. Acest lucru nu înseamnă că autorul *Răscoalei* nu a fost deschis la noutățile existente în epică. În *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Mircea Muthu insistă pe sfășierea pe care o trăiește marele creator, care scrie în continuare după prerogativele obiectivării în epică, dar care, în același timp, se dovedește receptiv la coordonatele artei moderne. Sub carapacea scriitorului teluric putem identifica neliniștile creatorului modern, care intuiește noile legi ale epicii. Tentativele de sincronizare cu noile experiențe estetice sunt detectabile mai ales către sfârșitul vieții marelui scriitor, când devine mai pregnantă trecerea de la *monolitic* spre *fragmentar*. Examenul tipologic al operei relevă mutațiile survenite în „poietica” rebreniană, mutații evidente mai ales în cazul unui roman precum *Gorila*. După Mircea Muthu, criza pe care o străbate creația rebreniană după această carte nu se datorează istovirii capacităților creatoare ale scriitorului, ci este vorba de o criză a romanului realist pe care o resimte și marele scriitor. Creatorul omniscient intuiește tot mai mult insuficiența mijloacelor clasice de reprezentare în ampla cronică pe care încearcă să o consacre societății

846793



contemporane. Romancierul continuă să creadă în postulatul că literatura trebuie să redea „*impresia vieții eterne*”, dar romanele sale nu vor mai beneficia de acel „*centru coagulant*” ce asigură coeziunea întregului edificiu narativ. Experimentul estetic reușește să arunce o perspectivă originală asupra vieții, să furnizeze o sinteză inedită a ei. În concepția lui Liviu Rebreanu, romanul trebuie să fie, înainte de toate, social, concurând istoria pe planul ficțiunii prin documentele umane pe care le immortalizează. Pentru prozatorul ardelean, nici creațiile cu o vădită tentă autobiografică nu pot face abstracție de realitățile sociale, chiar dacă adesea ele au fost concepute tocmai ca o evadare din sfera apăsătoare a acestora. Rebreanu crede că, prin standardizarea vieții, proza analitică își va pierde interesul, ajungându-se astfel la supremația absolută a romanului-frescă. Deși este recunoscut rolul decisiv jucat de Marcel Proust în evoluția epicii, opera scriitorului francez nu lasă urme prea adânci în creația sa. Refuzul romanului subiectiv explică și concepția autorului *Răscoalei* despre jurnalul intim, concepție ce îl situează la antipodul „noului val”. Pentru Liviu Rebreanu, însemnările zilnice nu constituie o formulă de roman, valoarea acestora constând în documentul sufletesc pe care îl înmagazinează și nu ca artă. Prozatorul nu neagă însă faptul că mărturisirile pot deveni uneori extrem de interesante prin incursiunea în laboratorul de creație al unui scriitor, adică prin transformarea lor în *romanul scrierii unui roman*. Notele zilnice au o importantă valoare informațională, prețuind la fel de mult ca cel care le așterne pe hârtie. După Liviu Rebreanu, motivul esențial pentru care jurnalul intim nu poate constitui o formulă de roman este acela că romanul stăruie în domeniul ficțiunii, este o operă de imaginație, în timp ce însemnările zilnice se păstrează tot timpul în sfera documentului. Ca urmare, din perspectiva obiectivată a creatorului-demiurg, *pactul autobiografic* nu se



poate transforma în *pact romanesc*. Cât de departe se situează o asemenea perspectivă de teoria lui Mircea Eliade despre jurnalul intim văzut ca „roman indirect” ! Deși formula epică a romanului-jurnal a făcut carieră în perioada interbelică, Liviu Rebreanu a reușit să creeze opere la fel de durabile între coordonatele propriiei sale concepții estetice, un balzacianism trecut prin filtrul romanului modern. Nu trebuie ignorat însă nici faptul că, în ciuda viziunii sale artistice, autorul *Răscoalei* a experimentat și tiparele narațiunii autobiografice, ceea ce arată că, uneori, între ideile teoretice ale prozatorului și practica scriiturii intervine un decalaj sensibil.

După cum am constatat, la baza operelor lui Liviu Rebreanu se găsește întotdeauna un eveniment real, pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării prin intermediul puterii de transfigurare artistică a imaginarului. De exemplu, ideea scrierii primei capodopere, romanul *Ion*, încolțește în 1907, când scriitorul vede pe câmp un țăran sărutând pământul. Un tragic eveniment se găsește la baza celeilalte reușite rebreniene, romanul *Pădurea spânzuraților*. Este vorba de dramaticul sfârșit al lui Emil Rebreanu, fratele scriitorului, ofițer în armata austro-ungară, condamnat la moarte prin spânzurătoare și executat pe frontul de la Ghimeș-Palanca pentru tentativă de dezertare în liniile românești. *Adam și Eva* este o creație șocantă (prin recursul la fantastic) din partea unui prozator care a adoptat formula realismului obiectiv. Ingeniosul experiment narativ se bazează pe impresia de *déjà vu* pe care o degajează întâlnirea accidentală pe străzile Iașului cu o misterioasă necunoscută. Și pretextul romanului *Ciuleandra* se găsește tot în realitate. Titlul cărții a fost sugerat de un dans popular românesc, în plus, eroina narațiunii, Mădălina, a fost cunoscută de către autor. De altfel, Liviu Rebreanu mărturisește că, în romanele sale, nu există nici un protagonist copiat după natură, după cum nu poate fi identificat nici

un personaj în care să nu se regăsească și ceva real. Arhetipul lui Ion, de exemplu, a trăit într-un sat din Ardeal. Evident, temperamentul lui a fost modelat în funcție de necesitățile estetice ale creației, modelului adăugându-i-se o serie de calități și defecte pe care acesta inițial nu le poseda.

Deși nu a fost preocupat de sensul ezoteric al narațiunilor sale, unele din cărțile scriitorului au titluri simbolice. Este și cazul romanului *Gorila*, care are în centru un veritabil monstru. Intenția creatorului a fost aceea de a se inspira din cea mai stringentă actualitate, cu scopul de a prezenta un personaj caracteristic pentru societatea vremii, tipul feroce al arivistului. Dar adevăratul protagonist al romanului nu este politicianul lipsit de scrupule, care aspiră să își realizeze doar propriile sale aspirații, ci Politica însăși. Rebreanu recunoaște că este vorba de „un roman în care toate datele sunt luate din realitatea imediată și palpabilă”.<sup>21</sup> Cu toate acestea, intenția sa nu a fost aceea de a scrie un roman-cronică, ci o operă de imaginație. Aceasta deoarece arta nu înseamnă o simplă copie fotografică, realitatea constituind marele model care doar furnizează materia primă necesară actului artistic. Refuzând să adopte în mod direct o atitudine polemică (opera literară nu poate fi pamflet afirmă autorul *Gorilei*), prozatorul se gândește și de această dată la o creație „solidă” și „durabilă”, ce ar putea constitui un moment de referință „prin valoarea ei etică și estetică”, dimensiuni inseparabile în cazul prozatorului ardelean.<sup>22</sup> Tensiunea dintre vechea viziune estetică și intuirea noilor căi înspre care se îndreaptă romanul european accentuează însă momentele de criză, făcând tot mai anevoios procesul creației.

Este semnificativ faptul că, după fiecare operă de excepție, reclamând un neobișnuit efort de creație, Rebreanu scrie și câte o „carte de vacanță”, fără pretențiile și exigențele celor din prima categorie. Prozatorul se dovedește receptiv la nou, ceea ce explică și deschiderea manifestată față



de proza onirică sau chiar față de narațiunea polițistă. Unele subiecte zac foarte mult timp în forul său intim, așa cum s-a întâmplat cu *Amândoi*, roman de acțiune ce se abate, totuși, de la tradiția clasică a genului. Tot rezultat al unei idei obsedante este și romanul *Jar*, carte a iubirii văzute ca o maladie primordială, distrugătoare. Pretextul relatării este furnizat de conversația cu o tânără fată care i-a declarat scriitorului că nu o interesează dragostea, ba chiar că se consideră imună la acest sentiment. Ideea îl urmărește pe prozator, motivul inițial amplificându-se prin plasarea eroinei într-un cadru social adecvat. Titlul inițial al cărții a fost *Mojarul iluziilor*, titlu simbolic, prin care se încerca să se sugereze diferența dintre iluziile cultivate de părinți față de viitorul fiicei lor și distrugerea treptată a acestora de către o realitate extrem de crudă.

Prin urmare, proteismul estetic rebrenian se concretizează în forme multiple de roman: social, epopeic, psihologic, istoric, politic, polițist, fantastic, roman-jurnal. Diversitatea tematică a operei denotă receptivitatea prozatorului, chiar dacă elementele de noutate doar subminează tiparele tradiționale, fără să ducă la depășirea orizontului creatorului balzacian. Recursul la alegorie și simbol, inserția elementelor de reportaj, subiectivizarea tot mai accentuată a narațiunii (chiar dacă analiza continuă să fie făcută din perspectiva creatorului omniscient), utilizarea unor procedee specifice cinematografului reprezintă doar câteva embleme ale modernității, care vorbesc de mutațiile pe care le cunoaște în timp „poietica” rebreniană. De altfel, tot ca o criză a viziunii tradiționale asupra romanului trebuie interpretată și opera parabolică pe care intenționa să o scrie Rebreanu. Într-adevăr, *Păcală și Tândală* ar fi trebuit să marcheze schimbarea modalităților de expresie ale scriitorului. Adoptând o viziune gogoliană asupra marilor mituri ale neamului românesc, cartea urma să



impună în centrul atenției două personaje simbolice, adevărate întruchipări ale celor doi poli ai caracterului românesc. Păcală este deștept, șiret și superficial, în timp ce Tândală se dovedește mai greoi, mai lent, dar mai serios și mai creator. „*Aș vrea să urmăresc acest prototip de român în toată viața noastră socială*” - îi mărturisește scriitorul lui Mihail Sebastian într-un interviu apărut în revista *Rampa*.<sup>23</sup> Abateră de la canoanele clasice nu urma să fie nici de data aceasta deplină deoarece, după cum se poate constata și din această confesiune, prozatorul dorește să se mențină în continuare în sfera socialului, problema pământului acaparând centrul interesului. Visul său suprem este ca, pornind de la *Ion* și continuând cu *Răscoala* și *Întunericul* (proiect epic nefinalizat consacrat Basarabiei), romanul să zugrăvească „*treizeci de ani de transformări profunde în straturile românești*”.<sup>24</sup> Cum arta continuă să imite viața, fresca înțeleasă la modul tradiționalist nu mai poate adesea să țină pasul cu mutațiile spectaculoase din sfera socialului, de unde și nevoia ca scriitorul să își revizuiască uneltele.

„Spovedaniile” accidentale ale romancierului, risipite cu generozitate într-un mare număr de interviuri, sunt reluate într-o manieră mai sistematică în *Mărturisirile*<sup>25</sup> din 1932. Faptul că acest text a circulat sub titlul *Romanul romanelor* reflectă înalta conștiință artistică a scriitorului și necesitatea unor teoretizări în anumite sfere unde contribuția lui s-a dovedit decisivă. De la bun început, Rebreanu precizează că nu dorește să facă vreo confesiune picantă sau senzațională, întâmplările existenței fiind transcrise doar în măsura în care au avut vreo legătură cu opera. Chiar dacă nu proclamă în mod direct autonomia esteticului, scriitorul recunoaște că opera trebuie să intereseze mai presus de orice.

Discuția este purtată cu predilecție în jurul romanului *Ion*, autorul fiind conștient de rolul acestuia în evoluția genului.

Vorbind despre geneza creației sale, Liviu Rebreanu emite și câteva idei esențiale privind concepția sa despre artă. Expusă și în interviuri, una din acestea vizează raportul dintre artă și realitate. În viziunea scriitorului, arta nu este „mimesis”, în sensul că artistul nu copiază niciodată realitatea. Aceasta constituie doar un pretext pentru crearea unei lumi noi, cu legile și întâmplările ei. Chiar și atunci când păstrează numele prototipului real (Ion al Glanetașului, preotul Ion Belciug, notarul Stoessel, Roza Lang în cazul romanului *Ion*), personajul lui Liviu Rebreanu este opera unui complicat proces de sinteză: „*Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine știe câte persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaug pentru a motiva anume gesturi sau fapte ale mele*”.<sup>26</sup>

O altă idee esențială vizând crezul artistic al lui Liviu Rebreanu se referă la identificarea creației cu un proces sufletesc de esență divină. Dacă poetul este în măsură să redescopere forța magică a cuvântului primordial, prozatorul devine un demiurg în lumea imaginarului în special prin creația de tipuri. Natura supranaturală a artei se mai explică și prin faptul că procesul sufletesc care o generează nu se poate experimenta și nici reconstitui asemenea unui fenomen fizic oarecare. Scriitorul este capabil să explice doar ceea ce face în mod conștient, marea taină a procesului artistic petrecându-se însă în subconștient. Tot un dar divin este considerată și puterea de creație, de care prozatorul nu a dus lipsă. Relevarea acestui har special presupune o puternică voință din partea celui „înzestrat”. Opiniile lui Liviu Rebreanu despre procesul de creație nu se schimbă în timp, fapt ce explică reluarea periodică a unor idei obsedante, devenite convingeri ferme.



Astfel, în repetate rânduri, prozatorul relansează părerea că arta reprezintă un mister. Esența creației artistice este de natură divină, situându-se dincolo de puterea noastră de înțelegere. Din această cauză, explicațiile privind procesul de creație nu pot fi decât provizorii. Chiar și observațiile despre geneza propriilor scrieri nu pot fi decât exterioare, deoarece fenomenul creației se petrece undeva în adânc, în afară de voința și știința autorului. Marea taină nu constă în elaborarea unui plan, ci în prezența unui „*suflu dătător de viață*” în măsură să însuflețească opera, romancierul asumându-și astfel ipostaza unui Pygmalion modern. Planurile, rezumatele, cuvintele nu constituie decât un leș, materia primă de care se folosește artistul-demiurg, singurul în măsură să însuflească viața operei.

După ce îndelungatul proces de gestație a luat sfârșit, trebuie să intervină munca asiduă, fără de care opera rămâne în stare embrionară în sufletul creatorului. Deși recunoaște că vorbește întotdeauna *pro domo*, Rebreanu păstrează convingerea că o operă de artă de dimensiunile unui roman nu se poate concretiza fără o muncă încordată, ce presupune adesea și puterea spirituală de a depăși momentele de criză. Suprema încercare pentru prozator este educarea voinței, formarea deprinderii de a lucra la ore fixe. Creat cu extremă dificultate, obiceiul se transformă în mod treptat în pasiune, într-un veritabil mod de viață. Rebreanu ajunge chiar la extrema cealaltă, în sensul că o zi în care nu s-a așezat la masa de scris i se pare o zi pierdută. Sub acest aspect, romanul *Ion* poate fi considerat o adevărată piatră de hotar, romanul inițiativ al formării unui scriitor.

Alte amănunte privind laboratorul intim al creației lui Liviu Rebreanu ni se dezvăluie într-o conferință ținută în 1943 la Ateneul Român și reprodusă în primul volum al *Jurnalului* sub titlul *Alte mărturisiri: „Răscoala”*.<sup>34</sup> De la bun început, romancierul precizează că, pentru el,

dezbaterele iscate în jurul creației artistice au un interes primordial. Aceasta deoarece, în ciuda funcțiilor publice pe care le-a deținut, el nu a încetat niciodată să fie un profesionist al scrisului. Încrezător în steaua sa, Rebreanu s-a dedicat în întregime scrisului, adevărata sa pasiune. Asemenea lui Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu sau Ion Pillat, Liviu Rebreanu se numără printre puținii scriitori interbelici care nu au trebuit să își asigure existența profesând alte meserii. De aici și o critică acerbă a diletantismului, scrisul alcătuind o ocupație doar pentru cei chemați. Fiind vorba de o activitate care, în plan spiritual, este mai istovitoare decât toate, Rebreanu cere ca ea să ofere în plan social cel puțin avantajele (siguranța) furnizate de celelalte îndeletniciri omenești. El dorește să distrugă prejudecata potrivit căreia artistul este un idealist ce nu manifestă interes față de preocupările omenești. Prozatorul cere reconsiderarea operei de artă și, mai ales, cea a condiției scriitorului: „În clipa când vor înțelege nu numai scriitorii, ci și cititorii, că scrisul e profesiunea cea mai nobilă, cea mai grea și cea mai glorioasă, atunci se vor schimba multe lucruri, poate în primul rând prețuirea operei literare”.<sup>28</sup> Rebreanu combate și ideea preconcepută după care scrisul ar fi o activitate la îndemâna tuturor, singurele condiții fiind voința de a scrie și timpul liber. Confesiunile despre procesul anevoios al creației sunt făcute din dorința de a-i lămurii pe cititori în privința dificultăților existenței de artist, pentru ca literatura să nu mai fie privită de sus, ci apreciată la justa ei valoare.

Critica literară a atras deja atenția asupra importanței deosebite pe care o acorda Liviu Rebreanu *incipit*-urilor romanelor sale. Găsită adesea după o trudă îndelungată, „fraza salvatoare” se dovedește esențială deoarece deschide barierele ficțiunii, facilitând transpunerea în imaginar a unui bogat material acumulat: „Pentru mine chinul cel mai mare este prima frază și



*primul capitol. Prima frază marchează ritmul deosebit, unic al romanului. După ce am găsit-o pare atât de naturală, încât te miri cum te-ai putut gândi la altceva. Conținutul ei, cuvintele, cadența, toate o caracterizează ca fiind singura posibilă și indicată să deschidă poarta unei lumi noi. La fel primul capitol zugrăvește atmosfera generală a acestei lumi sau cel puțin o prevestește”.*<sup>29</sup> Într-o literatură ce ascultă de o poetică a organicului, unde modelul absolut rămâne viața iar creatorul suprem este însuși demiurgul, secvențele inițiale reprezintă adevăratele locuri strategice ale narațiunii. *Incipit*-urile nu numai că circumscriu o poetică a genului, dar marchează, în același timp, și sincronizarea cu marele model cosmic. De altfel, secvențele inițiale reprezintă la Liviu Rebreanu adevărate nuclee metatextuale, ce dezvăluie mutațiile cunoscute în timp de crezul artistic al scriitorului. *Incipit*-ul constituie un loc strategic în romanul balzacian deoarece el stabilește ritmul relatării, fixează locul și timpul desfășurării evenimentelor și introduce principalii protagoniști ai narațiunii. Scriitorul stabilește acum o problematică ce nu reprezintă altceva decât o anticipare a tematicii esențiale a romanului. Adevăratele disponibilități ale frazei de debut se impun pe parcurs, prin relațiile ce se stabilesc ulterior cu alte locuri strategice ale textului. Ca urmare, în cazul lui Rebreanu, putem afirma că fraza inițială programează coordonatele esențiale ale relatării. Scriitorul are însă obsesia sfericității, ceea ce face ca el să fie la fel de interesat și de închiderea narațiunilor sale. Finalul romanelor reia imaginea inițială, conferind sfericitate relatării și sugerând posibilitatea reluării ei la infinit. *Exit*-ul permite evaluarea întâmplărilor, a drumului parcurs de personaje. Veritabil romancier-constructor (primul în literatura română), Rebreanu își structurează relatarea nu numai în funcție de prologul și de epilogul ei (limitele extreme ale textului), ci și sub influența experienței dramatice, de

unde o riguroasă organizare sub forma unor capitole-scenete, care își au propria lor unitate. Fapt mai puțin obișnuit, obsesia circularității este prezentă și în cazul lucrărilor cu o vădită tentă psihologică precum *Pădurea spânzuraților* sau *Adam și Eva*. Astfel, romanul *Pădurea spânzuraților* se deschide cu executarea sublocotenentului ceh Svoboda și se încheie cu condamnarea lui Apostol Bologa. Ca urmare, scena inițială a spânzurătorii are o vădită funcție anticipativă, prevestind drama protagonistului. Stările sufletești ale personajelor sunt potențate și prin scurte infuzii de peisaj, care sporesc și ele ideea circularității. Tot o structură circulară are și romanul *Adam și Eva*. Scenariul metafizic al cărții este schițat în două capitole teoretice (intitulate *Începutul* și *Sfârșitul*), care ne introduc în substratul teozofic al unei opere deosebite în contextul creației rebreniene. Între acești doi piloni de susținere a materialului epic se derulează șapte capitole (număr cu evidente semnificații magice) care pot fi considerate tot atâtea creații independente, adevărate *romane în roman* având menirea de a demonstra conținutul ezoteric al cărții. Dincolo de valoarea lui artistică, importanța romanului constă în faptul că el zdruncină mitul scriitorului teluric, incapabil de reflecții filosofice adânci, demonstrând, în același timp, complexitatea profilului spiritual al lui Liviu Rebreanu. Dincolo de aceste exemple mai puțin obișnuite într-o proză de factură analitică (dominată, totuși, de perspectiva obiectivată a scriitorului demiurg), exemplul tipic privind circularitatea romanului rebrenian îl reprezintă romanul *Răscoala*, capodopera scriitorului. Ca și în cazul lui *Ion*, noul roman are două părți (*Se mișcă țara!* și *Focurile*), marcând tot atâtea momente distincte din evoluția conflictului. Astfel, prima secțiune doar anticipează furtuna, răscoala propriu-zisă fiind zugrăvită în partea a doua a cărții. În plus, fiecare parte conține câte șase capitole cu titluri simbolice, concentrând în sine



principalele evenimente ale secțiunii respective. Ideea circularității este întreținută și prin faptul că primul capitol se numește *Răsăritul*, iar ultimul *Apusul*, problematica romanului dobândind, astfel, dimensiuni cosmice. Atenția acordată structurilor de o perfecțiune geometrică se poate constata și din faptul că narațiunea se deschide cu o conversație purtată în tren despre condiția țaranului și se încheie, după consumarea tragicelor evenimente, cu reluarea aceleiași discuții. Călătoria reprezintă pretextul prin care sunt introduse principalele personaje și se circumscrie problematica romanului, *imensa sete de pământ a maselor*.

Liviu Rebreanu ajunge un teoretician al romanului pornind îndeosebi de la practica scriiturii. Cu toate acestea, în tinerețe, el are o serie de modele spirituale din operele cărora conspectează asemenea unui elev silitor, dornic să asimileze cât mai mult. Printre *Spicuirile*<sup>30</sup> autorului aflat în devenire întâlnim numeroase observații aparținând unor critici reprezentativi ai momentului precum Garabet Ibrăileanu, E.Lovinescu sau Octav Botez. La aceștia se adaugă și câteva nume sonore din critica literară europeană ca Hippolyte Taine, Emile Faguet sau Ferdinand Brunetière. *Spicuirile* tânărului Rebreanu reprezintă jurnalul de lectură al unui cititor pasionat de nou și avid să învețe cât mai mult de la clasicii literaturii universale.

Vorbind de marile bucurii dar și de marile decepții pe care le-a trăit, Liviu Rebreanu își definește profesiunea de scriitor - în măsură să răscolească străfundurile ființei umane și să exalte toate energiile - printr-o formulă eminesciană drept o muncă „dureros de plăcută”, o muncă ce ascultă de canoanele poeziei realiste.

## NOTE:

1. Liviu Rebreanu, *Amalgam*. Ediție îngrijită, prefață, antologie și note de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976. A se vedea și Liviu Rebreanu, *Opere 15. Metropole. Amalgam*. Ediție critică de Nicolae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, București, 1991.
2. Liviu Rebreanu, *Caiete*, prezentate de Nicolae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Valeria Dumitrescu și Gh. Fischer, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.
3. Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. I-II, Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia-Florică Rebreanu, Addenda, note și comentarii de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 1984, seria „Documente literare”. A se vedea și Liviu Rebreanu, *Opere 17. Jurnal (1927-1944)* și *Opere 18. Alte jurnale (1928-1943)*, Ediție critică de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 1998.
4. Liviu Rebreanu, în *Rampa*, anul VIII, nr.2107, 2 nov. 1924, p.1; reprodus în *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*. Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. III (R-S), partea I, Editura Minerva, București, 1988, p.40.
5. Alina Pamfil, *Liviu Rebreanu: poetica organicului*, în *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993, p.29.
6. Liviu Rebreanu, *Rampa*, anul VIII, nr.2107, 2 nov. 1924, p.1; reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.41.
7. Liviu Rebreanu, *Cred*, în *Amalgam*. Ediție îngrijită, prefață, antologie și note de Mircea Muthu, *ed. cit.*, pp.31-34.
8. *Idem*, în *Ideea europeană*, anul VII, nr.181, 1 ian.1926, pp.1-2; reprodus, cu titlul *Cred*, în *Amalgam*, 1943; în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.44.
9. Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p.19.
10. Liviu Rebreanu, în *Ideea europeană*, anul VII, nr.181, 1 ian.1926, p.1-2; reprodus, cu titlul *Cred*, în *Amalgam*, 1943; în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.44.
11. *Ibidem*, p.45.
12. Mircea Muthu, *op. cit.*, p.139.
13. Liviu Rebreanu, în *Ideea europeană*, anul VII, nr.181, 1 ian.1926, pp.1-2; reprodus, cu titlul *Cred*, în *Amalgam*, 1943; în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.45.



14. Liviu Rebreanu, în *Adevărul literar și artistic*, anul XIX, nr.942, 25 dec. 1938, p.7; reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.157.
15. *Ibidem*, p.158.
16. *Ibidem*, p.158.
17. *Ibidem*, p.158.
18. *Ibidem*, p.158.
19. *Ibidem*, p.158.
20. *Ibidem*, p.160.
21. Liviu Rebreanu, în *Rampa*, anul XVI, nr. 3886, 2 ian. 1931, p.4; reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.67.
22. A se vedea în acest sens aparatul critic al volumului 10 din seria de *Opere*, apărută sub îngrijirea lui Niculae Gheran.
23. Liviu Rebreanu, în *Rampa*, anul XVIII, nr.5368, 2 dec.1935, p.1,3. Textul este reprodus și în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, pp.110-120.
24. *Op.cit.*, p.120.
25. Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, pp.301-320.
26. *Op. cit.*, p.301.
27. Liviu Rebreanu, *Alte mărturisiri: „Răscoala”*, în *Jurnal*, vol.I, *ed .cit.*, pp.454-468.
28. *Op. cit.*, p.455.
29. *Ibidem*, p.464.
30. Liviu Rebreanu, *Spicuiri*, în *Caiete*, *ed. cit.*, pp.169-266.

## II. DIMENSIUNI ALE PROZEI SCURTE

La începutul secolului XX, în momentul în care Liviu Rebreanu își începea activitatea literară, proza scurtă românească era dominată de două orientări majore. Prima direcție era reprezentată de literatura de factură semănătoristă și poporanistă, care se inspira cu predilecție din viața satului. Scriitorii semănătoriști înfățișau trecutul istoric într-o manieră idilică, paseismul, idilismul și sentimentul dezrădăcinării alcătuind coordonate esențiale ale viziunii lor artistice, o viziune în care eticul domina esteticul. În centrul acestor narațiuni se găsea, de regulă, o figură mitică, fără aderență la viața contemporană. Cea de a doua orientare importantă, mult mai deschisă la nou, era proza de factură poetică, impusă îndeosebi de școala simbolistă. Acum apar nuvelele fără oameni, naturile moarte, tablourile descriptive. Alexandru Macedonski, Dimitrie Anghel și Tudor Arghezi reprezintă doar câțiva dintre cei mai importanți creatori care au contribuit în epocă la modernizarea și nuanțarea prozei scurte românești. Prin cultul visului, predilecția pentru fantastic, disoluția epicului și a personajului, autorul *Noptii de decembrie* anticipează câteva din noile direcții de dezvoltare ale prozei europene de mai târziu. Pe de altă parte, invazia lirismului din narațiunile poezilor duce la abandonarea investigației sociale,



provocând o criză a nuvelei tradiționale. Această deficiență este corectată de către Liviu Rebreanu, care impune o nouă viziune în proza românească, ce contrazice atât idilismul semănătorist cât și lirismul frenetic simbolist. Autorul *Golanilor* se inspiră tot din viața satului, dar perspectiva sa se dovedește obiectivă, specifică unui scriitor realist.

Tudor Vianu consideră că apariția lui Liviu Rebreanu în literatura română are loc într-un moment de răspântie, când „*realismul artistic și liric produsese aproape toate operele sale caracteristice*”.<sup>1</sup> Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești au dat măsura talentului lor, rolul semănătoriștilor fiind încheiat. Pe de altă parte, grupul esteților și al intelectualiștilor produce o adevărată criză a artei de a povesti. Narațiunea este substituită cu evocarea, iar observarea realității, prin imaginile fanteziei. În acest moment de criză a prozei scurte se impune Liviu Rebreanu care, prin tematica abordată, pare să continue repertoriul literaturii semănătoriste. Tudor Vianu explică predilecția manifestată de scriitorii epocii pentru proza scurtă printr-un postulat al poeziei naturaliste, potrivit căreia frământările sufletești și moravurile pot fi surprinse mai bine în cadrul redus al schiței și al nuvelei. Formele scurte ale epicului reușesc să le ofere cititorilor adevărate „*documente omenești*”, instantanee naturaliste, „tranșe” de viață.

Concepția scriitorului despre proza scurtă a fost exprimată în *Centenarul nuvelei românești* (1940)<sup>2</sup>, comunicare rostită de Liviu Rebreanu într-una din ședințele Academiei Române și inclusă apoi în volumul *Amalgam*, volum ce reunește câteva din cele mai importante articole programatice ale prozatorului. Studiul pornește de la constatarea că data nașterii nuvelisticii românești este anul 1840, când Costache Negruzzi a publicat narațiunea *Alexandru Lăpușneanu*. La împlinirea unui secol de la apariția acestei capodopere, Rebreanu realizează o competentă trecere în

revistă a principalelor realizări autohtone din sfera prozei scurte. Chiar dacă nuvele s-au scris și înainte, abia opera lui Negruzzi semnifică impunerea nuvelei românești deoarece „numai aici s-a realizat o creație de artă originală”.<sup>3</sup> În esență, capodopera lui Negruzzi devine pentru Rebreanu un pretext pentru a circumscrie nuvela ca specie. Înainte de toate, prozatorul menționează definiția cea mai vehiculată în rândul scriitorilor, după care „nuvela e un roman scurt precum romanul e o nuvelă lungă”.<sup>4</sup> Apoi se specifică accepțiunile existente în dicționare: „nuvela e o compoziție literară puțin întinsă, ceva între povestire și roman”.<sup>5</sup> Pentru Rebreanu, creația lui Negruzzi ilustrează faptul că nuvela trebuie să înfățișeze „un sector” al lumii, adică trebuie să urmeze în mic legile romanului în privința compoziției, a zugrăvirii oamenilor și a vieții. Cu alte cuvinte, nuvela nu este altceva decât un roman de dimensiuni miniaturale ce oglindește o lume în miniatură. Pentru a fi și mai explicit, scriitorul nu își limitează comparația doar la sfera romanului, ci o extinde și asupra povestirii. Ca urmare, dacă nuvela „creează oameni vii în cadrul unei întâmplări”, adică reconstituie „un colț de viață”, o povestire interesează îndeosebi prin talentul povestitorului, prin darul acestuia de a înfățișa „întâmplări variate în culori vii, indiferent de firul povestirii care se înnoadă și se deznoadă după trebuință”.<sup>6</sup> Acest lucru presupune prezența vie, implicarea intensă a naratorului, spre deosebire de nuvelă unde acesta încearcă să se ascundă cât mai bine prin asumarea unei perspective obiectivate. Calitățile pe care prozatorul le identifică în *Alexandru Lăpușneanu* constituie „rețeta” oricărei nuvele autentice: un subiect interesant și o acțiune puternică, construcția solidă și bine încheată, utilizarea gradației în fiecare tablou și pe parcursul întregii creații, zugrăvirea „în reliefuri tari” a personajelor, realismul viguros al decorului, limbajul mlădios și expresiv, adâncimea



psihologică, deplina obiectivitate a scriitorului etc. Nu are o importanță prea mare de unde se inspiră scriitorul, dar este semnificativ ce scoate el din materialul brut care este subiectul relatării sale. Rebreanu atrage atenția că marile figuri ale trecutului trăiesc în conștiințe așa cum au fost ele impuse prin intermediul operelor literare și nu așa cum apar ele în cronici, acestea din urmă fiind considerate un fel de memorie subconștientă a neamului. Rebreanu relevă capacitatea scriitorului realist de a impune în conștiința publică niște personaje vii, cu stare civilă, mai autentice decât versiunea lor istorică. Cu alte cuvinte, creatorul adevărat este în măsură să concureze starea civilă prin capacitatea sa demiurgică de a făuri personaje vii, care parcă trăiesc aieva și care, în plus, și-au câștigat dreptul la nemurire. În finalul observațiilor sale, Rebreanu ne oferă și o antologie ideală a nuvelei românești, din care nu lipsesc creațiile unor autori de referință precum Costache Negruzzi, Mihai Eminescu, Ioan Slavici, I.L.Caragiale, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu. Este vorba de o serie de opere reprezentative, deoarece ele reflectă un colț din realitate, o lume în miniatură. Clasificarea genului este făcută în funcție de criteriul tematic, numeroasele subiecte abordate de către scriitori exprimând marea diversitate a acestei forme literare proteice: nuvela istorică, filosofică, educativă, fantastică, umanitară, socială, psihologică etc.

Chiar dacă face apologia nuvelei, Rebreanu recunoaște că forma literară caracteristică pentru literatura română este povestirea. Fenomenul este explicat în felul următor de către prozator: „*Geniul poporului nostru, țărănismul nostru organic ne predestinează să cultivăm povestirea ca forma cea mai adecvată sufletului românesc*”.<sup>7</sup> Nuvela apare mai târziu decât povestirea și, împreună cu romanul, sunt niște forme literare specifice unei

culturi mai evolute, urbane. Cu toate acestea, majoritatea nuvelor românești reușite până la acea dată au fost inspirate din lumea satului, „unde duhul românesc e mai autentic”.<sup>8</sup> Absența unei nuvele citadine în măsură să concureze din punct de vedere estetic creațiile de inspirație rurală este explicată de Liviu Rebreanu prin faptul că „orașul nostru n-a ajuns încă să fie într-adevăr românesc, să fie adică o prelungire, o îmbogățire, o culminare și sintetizare a spiritului național pe care, curat, numai țăranul îl reprezintă deocamdată...”<sup>9</sup>

Ca și în cazul altor scriitori, proza scurtă reprezintă, și pentru Liviu Rebreanu, un exercițiu ce anticipează marile romane de mai târziu. Până la debutul publicistic în revista *Luceafărul* din Sibiu cu nuvela *Codrea* (în 1908, reluată ulterior sub titlurile *Dezertorul*, în 1914, și *Glasul inimii*, în 1919), Liviu Rebreanu și-a exersat talentul printr-o serie de traduceri din germană și prin elaborarea unor narațiuni în limba maghiară. Încă pe vremea când era ofițer la garnizoana din Gyula, prin 1907, prozatorul avea intenția să tipărească un volum de proză scurtă pe care dorea să-l intituleze *Scara măgarilor (Szamárlétra)*.<sup>10</sup> Redactate inițial în limba maghiară, unele din aceste creații au fost prelucrate ulterior și în limba română. Un bun exemplu constituie în acest sens relatarea intitulată *Az ezredes legénye*, publicată în versiune românească mai întâi sub titlul *Ordonanța domnului colonel* (1912), apoi, un an mai târziu, sub denumirea *Zevzecul*. Pe de altă parte, se pare că formația germanică a lui Liviu Rebreanu a contribuit din plin la impunerea unei serioase discipline a muncii. Datând din perioada 1907-1921, *Caietele de creație* ne vorbesc despre lecturile scriitorului-autodidact și atestă familiarizarea acestuia cu autorii reprezentativi din literatura germană, rusă și maghiară. În același timp, ele dezvăluie eforturile depuse de către prozator pentru a asuma în mod corect limba și literatura română



prin transcrieri din Ion Creangă și Mihail Sadoveanu, tot atâtea posibile modele estetice și spirituale.

Debutul editorial al scriitorului are loc în 1912 cu volumul *Frământări*, care conținea următoarele creații: *Dintele*, *Lacrima*, *Culcușul*, *Ofilire*, *Răfuiala*, *Nevasta*, *Golanii*, *Cântec de dragoste*, *Proștii*, *Filibaș*. Urmează, în 1916, culegerea intitulată *Golanii*, care se deschide cu o prefață semnată de Mihail Dragomirescu, unul din protectorii lui Liviu Rebreanu la sosirea acestuia în vechiul regat. Cartea reunește următoarele schițe și nuvele: *Golanii*, *Cuceritorul*, *Ocrotitorul*, *Proștii*, *Dintele*, *Cerșetorul*, *Culcușul*, *Nevasta*, *Strănutarea*, *Hora morții*. Tipărite în 1920, 1925 și 1928, următoarele trei ediții ale lucrării marchează, după obiceiul asumat de către scriitor, tot atâtea reordonări ale cuprinsului. Publicat tot în 1916, volumul *Mărturisire* cuprinde creațiile: *Mărturisire*, *Răfuiala*, *Vrăjmașii*, *Lacrima (Glasul inimii)*, *Armeanul*, *Talerii*, *Cântec de dragoste*, *Cearta*. În 1919 vede lumina tiparului insolitul roman-jurnal *Calvarul*, scriere autobiografică de ample dimensiuni ce marchează trecerea de la proza scurtă la roman. Publicată în același an, noua culegere de nuvele intitulată *Răfuiala* reunește creațiile: *Bibi. Poveste de copii mici pentru oameni mari*, *Cântecul iubirii*, *Norocul*, *Talerii*, *Cearta*, *Glasul inimii*, *Soacra Sfântului Petru*, *Vrăjmașii*, *Idilă de la țară*, *Ofilire*, *Răfuiala*. La aceste titluri se mai adăugau două prelucrări după modele străine: *Barba* și *Țăranul și coasa*.

Culegerile de proză scurtă tipărite de Liviu Rebreanu reuneau, în marea lor majoritate, o serie de relatări care au fost publicate anterior în presa vremii și care, din păcate, au trecut aproape neobservate. Autor extrem de prolific, Liviu Rebreanu colaborează la numeroase publicații din Capitală și din provincie: *Luceafărul* (unde a debutat în noiembrie 1908 cu nuvela

*Codrea*), *Convorbiri critice* (unde, în numărul din 25 octombrie 1909, publică prima sa narațiune de după sosirea la București, relatarea intitulată *Volbura dragostei*), *Viața românească*, *Cosânzeana*, *Ramuri*, *Almanahul Societății Scriitorilor Români*, *Universul literar*, *Revista idealistă*, *Lumina*, *Sburătorul*, *Luceafărul*, *Dimineața*, *Rampa* etc. În 1921, scriitorul editează volumul *Catastrofa*, în care reunește trei din prozele sale inspirate din evenimentele primului război mondial: *Catastrofa*, *Hora morții* și *Ițic Ștrul, dezertor*. Ulterior, aceste nuvele vor fi reluate într-o serie de selecții purtând titluri diferite: *Trei nuvele* (1924) și *Ițic Ștrul, dezertor* (1932). După 1919 – anul de vârf al prozei scurte rebreniene –, scriitorul n-a mai scris decât puține nuvele (începea epoca romanului!), cele mai importante fiind reunite în volumele *Cântecul lebedei* și *Cuibul visurilor*, ambele din 1927. Mai important se dovedește *Cuibul visurilor*, care adună narațiunile: *Cuibul visurilor*, *Omul mic și oamenii mari*, *Cumpăna dreptății*, *La urma urmelor*, *Cântecul lebedei*, *Ghinionul*, *Dumnezeu*, *Fiara*, *A murit o femeie*, *Răfuiala*, *Țăranul și coasa* (imitație). Investigația prozei scurte a lui Liviu Rebreanu este îngreunată de faptul că prozatorul avea obiceiul să își reia creațiile de la o ediție la alta, adăugând la titlurile deja cunoscute și câteva narațiuni inedite. În mod frecvent, el schimba și titlurile relatărilor sale, schimbările de titlu presupunând și unele modificări de conținut, ca și cum prozatorul s-ar fi găsit pe un etern șantier, fiind mereu în căutarea mării opere. Nu trebuie uitat nici faptul că, pe lângă volumele deja amintite, care reluau creațiile anterioare adăugându-le și câteva inedite, autorul a publicat și numeroase culegeri de proză scurtă în care își selecta numai principalele creații mai vechi, restructurându-le mereu, ca și când ar fi fost tot timpul în căutarea formulei ideale. Este vorba




de antologii precum *Norocul* (1921), *Nuvele și schițe* (1921), *Cântecul iubirii* (1928), *Oameni de pe Someș* (1936), *Nuvele* (1944).

Asemenea romanelor pe care le prefigurează, nuvelele lui Liviu Rebreanu sunt extrem de eterogene din punct de vedere valoric, incluzând, pe lângă adevărate capodopere ale genului, și o serie de creații mai puțin reușite, unele fiind simple imitații sau prelucrări după modele străine. Cu toate acestea, ele nu sunt cu nimic mai prejos decât scrierile unor autori de prestigiu în epocă precum Ion Agârbiceanu, Emil Gârleanu sau Mihail Sadoveanu. Mai mult, prozatorul reușește să introducă în nuvelistica românească de la începutul secolului XX o serie de teme inedite cum ar fi lumea periferică a marilor orașe sau dramele cotidiene ale micii burghezii, o faună prea puțin prezentă într-o literatură cu predilecție de inspirație rurală. Sursa preferată de inspirație a prozatorului rămâne însă viața satului, evocată cu tradițiile și mai ales cu conflictele ei. Mitologia cotidiană a satului ardelean este cunoscută extrem de bine de către Liviu Rebreanu, opera sa majoră avându-și originea în această lume aspră, în care existența se dovedea adesea dramatică. Nuvelele lui Rebreanu surprind o serie de evenimente răscolitoare, scurte episoade cutremurătoare din existența zbuciumată a țăranului român. Scriitor realist prin excelență, prozatorul surprinde ceea ce are universul satului mai caracteristic. El descrie drame sociale, erotice și matrimoniale specifice lumii rurale. Ilustrativă rămâne, sub acest aspect, narațiunea intitulată *Proștii*, publicată în nr.2 din 25 februarie 1910 al revistei *Convorbiri critice*. În relatare asistăm de fapt la confruntarea a două civilizații, dintre două lumi cu mentalități diferite, cea a satului (lumea „proștilor”) și cea a orașului (lumea „domnilor”). Conflictul involuntar al țăranilor cu exponenții lumii citadine relevă cât de artificială era această tipologie, o tipologie bazată cu predilecție pe poziția socială a

individului și nu pe valorile etice tradiționale. Nuvela surprinde prin decalajul existent între intenția aparent banală a doi țărani de a călători de la Năsăud până la Salva și consecințele gestului lor eșuat. Călătoria cu trenul se transformă pentru Nicolae Tabără și fiul acestuia într-un adevărat voiaj în infern, deoarece perturbă existența lor cotidiană, redusă la automatismele travaliului zilnic. De aici scuza mereu repetată a țăranului plin de bun-simț, care vrea să își justifice lipsa de pricepere în lumea „civilizată”, o lume care trăiește după alte legi, în care el nu se descurcă și în care este disprețuit, fiind considerat un biet „prost”: „- Iartă, domnule, iartă-ne și nu ne năpăstui...bâlbâi bătrâmul umilit. Că noi suntem proști, păcatele noastre... Pesemne așa ne-a lăsat Dumnezeu, proști și necăjiți și nepricepuți, păcatele noastre... Da' dumneavoastră trebuie să fiți mai iertători, că sunteți oameni învățați și...” Hamalul, vardistul, șeful gării (somnoros, bosumflat și furios pe toată lumea deoarece nevasta l-a trezit cu cinci minute mai repede), conductorul reprezintă niște adevărați funcționari ai infernului, ce privesc cu un dispreț suprem ceea ce se găsește sub condiția lor socială. Deznodământul nefast este anticipat de un semn rău prevestitor încă în momentul în care cei doi țărani pornesc la drum: Nicolae Tabără se poticnește în prag, fiind cât pe ce să cadă. Frica de necunoscut și teama de a nu păți ceva pune stăpânire pe cei doi de la bun început, paralizându-le gesturile și inițiativa. De aici aventura paradoxală trăită de către personaje, care proiectează ceva și trăiesc altceva. Cu toate acestea, Nicolae Tabără încearcă să își alunge presimțirile funeste prin recursul la rațiune. Teamă de neprevăzut îi face pe cei doi țărani obișnuiți doar cu munca de pe ogoare să ajungă la gară cu mult timp înainte de sosirea trenului. Spaima de a nu greși îi determină să se așeze pe jos, lângă banca pregătită de fapt pentru călătorii aflați în așteptare. Disprețul celor cu care vin în contact și care ar trebui să le





ghideze pașii în jungla „civilizată” sporește și mai mult sentimentul de anxietate și de derută al protagoniștilor. Aceștia par niște întruchipări ale „bunului sălbatic” într-o lume din care sunt excluși sau la a cărei periferie sunt aruncați. Aventura celor doi țărani care părăsesc spațiul protector al satului se transformă într-o succesiune de umilințe. Deși sosesc primii la casa de bilete, ei sunt dați la o parte cu un dispreț suprem pentru a li se face loc „domnilor”: „-Hai, pleacă d-aici, să nu te mai aud flecărind! Mi-e scârbă și-mi vine rău când vă văd, izbucni șeful strâmbând din nas, apoi trânti geamul și scuipă cu greață”. Chiar și conductorul – pus să îi ajute pe călători – îi privește cu infatuare, pentru a fi complice cu domni: „-Unde mergeți, proștilor? Răcni conductorul către țăranii care alergau zăpăciți în sus și în jos, neștiind unde să se urce. Nu acolo, mă! Mai la vale, prostule, mai la vale-s vagoanele pentru boi! Conductorul striga și zâmbea mulțumit în sine că a spus o glumă minunată. Când și când, arunca priviri pline de înțeles unui domn bondoc, care se uita la dânsul și-l asculta cu un surâs de admirație pe buze...” Mai mult, în loc să îl ajute pe Nicolae Tabără să urce în trenul aflat deja în mișcare, conductorul îl lovește în ceafă și îl îmbrâncește pe scări la vale, completându-și gestul brutal cu următoarea replică: „-Să vă sculați mai devreme, putregaiule, și să nu mocoșiți, fire-ați ai dracului să fiți! Răcni conductorul, dispărând într-un vagon”.

Anticipând parcă evenimentele din *Răscoala*, este semnificativ sentimentul de revoltă resimțit de către țăranul umilit, revoltă concentrată în expresia: „- Nu v-ajute Dumnezeu-sfântul!” De altfel, în mod simetric, narațiunea se deschide cu urarea „Dumnezeu să v-ajute!...”, cele două sintagme marcând distanța dintre aspirație și realizare. Pe Nicolae Tabără nu îl dor atât rănille fizice provocate de căzătură, cât cele psihice declanșate de umilința la care a fost supus. Investigația psihologică nu este prea adâncă,

frământările interioare ale personajelor fiind sugerate de mimica acestora. Scriitorul păstrează o atitudine distantă, obiectivă față de evenimentele relatate, ce nu lasă loc infuziilor lirice și care este specifică unui prozator realist. Firul epic al relatării este destul de sărac, momentele acțiunii fiind întrerupte de scurte infuzii de peisaj, în măsură să potențeze atmosfera relatării. Astfel, în manieră expresionistă, natura se colorează în roșu, în deplină concordanță cu rănille sângerânde de pe fața lui Nicolae Tabără. Prozatorul își regizează cu migală narațiunea. El surprinde foarte bine atât perioada de acalmie ce stăpânește gara, cât și momentul următor, când aceasta începe să se anime în mod treptat.

O altă nuvela antologică este *Răfuiala*, ce anticipează, în miniatură, problematica romanului *Ion*. Publicată mai întâi în anul 1909 în paginile revistei *Luceafărul*, narațiunea a fost retipărită ulterior în volumele *Frământări* (1912), *Mărturisire* (1916), *Răfuiala* (1919), *Cuibul visurilor* (1927) și *Oameni de pe Someș* (1936). Titlul inițial al relatării a fost *O femeie și doi bărbați*, titlu ce anticipează conflictul dintre cei doi protagoniști, Toma Lotru și Tănase Ursu. Ca și în cazul poeziilor erotice ale lui Coșbuc, disputa are loc între „Glasul pământului” și „Glasul iubirii”. Debutul nuvelei îl prezintă pe Toma Lotru, care s-a căsătorit din dragoste cu frumoasa Rafila, deși aceasta era o fată săracă: „Îi era tare dragă Rafila, mai dragă ca ochii din cap. A luat-o săracă, numai cu cămașa de pe ea, dar a trebuit s-o ia, că de n-ar fi luat-o, și-ar fi făcut seama. N-a văzut el atunci nimic și n-a vrut să audă nimic. Îi era dragă Rafila și nu-i păsa de nimic”. Căsătoria nu se transformă însă într-o sursă a fericirii depline, ci într-un șir nesfârșit de suferințe. Aceasta deoarece dragostea lui Toma Lotru nu este împărtășită și de frumoasa lui soție. Pentru Rafila (denumită Florica într-o



primă versiune a nuvelei, nume ce o prefigurează pe eroina romanului *Ion*), căsătoria devine o adevărată tragedie.

După ce schițează problematica narațiunii, prozatorul își întoarce privirile înapoi, reconstituind destinul personajelor sale. Fată orfană, crescută și îmbrăcată din mila oamenilor, Rafila se vede obligată să accepte căsătoria cu țăranul înstărit, chiar dacă îl iubea pe Tănase Ursu, un flăcău „sărac ca degetul”. Singura mângâiere pentru cea care a dus o existență extrem de dură rămân lacrimile. Deși Toma a făcut o nuntă mare de bucurie că s-a căsătorit cu aleasa inimii sale, Rafila mai mult a bocit și în fața altarului, cununia transformându-se într-un fel de prohod, deoarece preschimba existența tinerei mirese într-o jale prelungită la nesfârșit. Durerea fetei obligate să se mărite, din cauza sărăciei, cu un om pe care nu îl iubește mișcă întreaga asistență, doar mirele nu observă nimic din cauza iubirii sale pătimase: *„Și când stătura înaintea altarului, când îi puse popa să zică sfântul jurământ, cu trei degete, pe sfânta cruce, Rafila a început să se bocească, de-i tremura și cununița de flori din cosițe. Și toate femeile au plâns de mila ei, încât s-a cutremurat biserica de jale... Mai mult a semănat cununia aceea a prohod decât a nuntă... Și toată lumea se mira și se minuna, numai Toma nu se sinchisea de nimic, căci lui îi era tare dragă Rafila...”*

Destinul femeii este comparat după nuntă cu acela al unei flori care se ofilește în mod treptat, aparent fără un motiv bine întemeiat. Deși orbit de iubire, bărbatul observă până la urmă că soția i se „veștejește și se ofilește ca o floare gingașă copleșită de buruieni” și începe să se neliniștească. Căutând să descopere motivele acestui lent declin, el identifică sursa răului în persoana lui Tănase Ursu. Aducându-și aminte de marea iubire a Rafilei, Toma începe să înțeleagă reacțiile soției sale și să le vadă într-o altă lumină.

Rebreanu descrie chinurile sufletești ale personajului său, dar acestea sunt prezentate dinspre exterior înspre interior, adică pornind de la mimica, gesturile și faptele pe care le săvârșește. Simțind că mai degrabă ar face moarte de om decât să se despartă de Rafila, Toma începe să își pândească nevasta, sperând că va găsi o dovadă a trădării ei. Analiza incertitudinii chinuitoare a bărbatului seamănă cu cea trăită de Ștefan Gheorghidiu dar se realizează cu alte mijloace, introspecția dureroasă din opera lui Camil Petrescu fiind substituită cu simpla prezentare a faptelor incoerente săvârșite de țăranul ce încearcă zadarnic să îi surprindă pe cei doi îndrăgostiți. Constatarea amară că soția nu îl iubește și că poate îl înșală îl schimbă radical pe Toma Lotru, care din omul vesel de până atunci se închide în sine și nu se mai arată printre oameni pentru a nu i se descoperi suferința lăuntrică.

Inevitabilul se petrece în momentul în care tânăra pereche este invitată la o nuntă, de la care nu putea lipsi nici Tănase Ursu care, rămas holtei, participa la toate petrecerile. Zbuciumul sufletesc al personajului este reflectat de către scriitorul omniscient prin surprinderea amănunțită a reacțiilor sale: „*Toată noaptea s-a zvârcolit în pat, parc-ar fi fost culcat pe jăratec. Toate bătăile de cap, toate chinurile ce le îndura de la o vreme încoace*

*l-au năpădit deodată și l-au gătuț de parcă să-i scoată sufletul. În urmă, sleit de oboseală, a adormit hotărât să nu se ducă la nici o nuntă...*” Până la urmă, ros de gelozie, acest alter ego rural al lui Ștefan Gheorghidiu acceptă să participe la nuntă pentru a descoperi dovada clară a trădării nevestei sale.

Ca și în nuvela *Proștii*, există și în *Răfuiala* un semn rău care prefigurează deznodământul dramatic. Este vorba de faptul că bărbatul își



aduce aminte abia pe uliță că și-a uitat acasă ciomagul și se întoarce după el. Ales în mod deliberat de către scriitor, peisajul hibernal se găsește în deplină concordanță cu ceea ce se petrece în forul intim al personajelor sale: „*Rafila îl aștepta în uliță... O răpăială de omăt se cernea prin văzduh, învâltorită când și când de suflări tăioase de vânt. Fărimituri de zăpadă, mărunte și înghețate, o izbeau în obraji și-i alunecau în jos pe piept. Își duse mâna la ochi, ștergând câțiva picuri ce i se încurcau printre gene... Un fior rece o cutremură... Se simțea atât de stingheră în lume lângă acest bărbat, de la care nu și-a auzit nici un cuvânt dulce, a cărui dragoste și dezmierdări o înfricoșau. Și, aducându-și aminte în treacăt de cellalt, de mângâierile lui, de bucuriile și de fericirea lor de odinioară, viața ce trebuia s-o ducă acum îi părea mai neagră ca moartea*”. Compararea vieții Rafilei cu moartea, bățul de cireș încrustat cu flori cu care se înarmează Toma și care face să treacă un fior de groază în inima femeii sunt amănunte ce anticipează tragedia.

Cea de a doua secțiune a narațiunii descrie nunta. Prozatorul nu este preocupat însă de înfățișarea pitorescului exterior, ci de relevarea acelor aspecte care adâncesc conflictul și grăbesc deznodământul. Replicile aluzive, aburii alcoolului, prezența obsedantă a rivalului care, la nuntă, se așază parcă ostentativ chiar în fața lui Toma determină imperceptibil conduita personajului. Flăcăul începe să urmărească tot mai mult reacțiile soției sale la apariția iubitului ei de odinioară și constată că acesta nu îi este indiferent Rafilei nici la un an de la căsătoria lor. Toma încearcă însă să salveze aparențele, de teama de a nu se face de râs în fața „gurii satului”. Rebreanu oferă chiar și o scurtă descriere a horei, prezentarea dansului transformându-se într-un nou pretext pentru investigarea reacțiilor sufletești ale personajelor. În fața mulțimii dezlănțuite, Toma seamănă cu un individ

aflat în pragul morții, zbuciumul său interior contrastând puternic cu veselia nuntașilor. Pentru a reda cât mai exact starea de spirit a eroilor săi, scriitorul utilizează o serie de comparații sugestive. Astfel, stând în picioare lângă Toma, Rafila seamănă cu „*un trandafir alb în umbra unui pom sălbatec*”. Pentru bărbatul tulburat de gânduri negre, dansul Rafilei cu Tănase pare o întruchipare a păcatului, a unui ritual erotic desfășurat în fața ochilor săi. Reacțiile soției sale – care parcă se trezește la viață în ritmul amețitor al horei – reprezintă dovada clară a faptului că aceasta nu a încetat să îl iubească pe Tănase Ursu. Urmărind jocul celor doi, Toma Lotru are impresia că lumea se umple de sânge, sânge ce anticipează sacrilegiul. Unul dintre săteni, Gavrilă BoroIU, încearcă să îl liniștească și să îl consoleze, afirmând că toate relele de pe pământ se trag de la femei: „*-Femeia e bună spânzurată, auzi tu, Tomo?... Așa-i cum îți spun eu, degeaba crezi c-așa ș-așa... Din femeie se trag toate fărădelegile și toate păcatele lumii...*” Ca unul care a cunoscut deja acest calvar, BoroIU îi sugerează lui Toma soluția ieșirii din drama pe care o trăiește, soluție mai mult intuită până atunci: „*-Mă! Începu iar BoroIU. Ce te uiți tu atâta la ei? Ce te tot uiți? Ce folos să te uiți?... Ascultă ce-ți spun eu, că io-s om pățit și umblat prin lume... Eu am prins-o odată pe-a mea, pe cea dintâi, am prins-o tot așa, ș-acolo pe loc am sugrumat-o... Ce te frământă tu atâta?... Am șezut un an în temniță, și iată-mă!*” În ciuda insistențelor lui BoroIU, Toma nu împărtășește opiniile acestuia. În viziunea sa, nu femeia este capul răutăților ci bărbatul, în ipostaza lui de seducător, de Don Juan. Acest Don Juan care strică liniștea casei sale este Tănase Ursu, ca urmare el trebuie să fie eliminat din triumphiul erotic. Discuția cu țăranul care și-a ucis nevasta necredincioasă îl ajută pe Toma să își clarifice ideile și să ia o hotărâre definitivă. Odată decizia luată, țăranul se liniștește brusc și începe să devină chiar amabil cu



viitoarea lui victimă, ca pe vremea în care amândoi erau holtei. Vrând să își pună în aplicare planul diabolic, Toma îi propune lui Tănase să se întoarcă acasă împreună. Ispitit de frumusețea Rafilei (care îi apare „ca o zână din povești”), acesta nu poate refuza propunerea rivalului său.

Răfuiala propriu-zisă este înfățișată în cea de a treia secțiune a nuvelei. Natura apocaliptică se găsește din nou în concordanță cu evenimentele prezentate. Astfel, zăpada înghețată scârțâie sub picioarele celor trei călători „*ca și cobitul unei păsări a morții*”. Norii cenușii stau gata să se rostogolească pe pământ, măturând în treacăt crestele dealurilor. Vântul aleargă vuind prin pădurile moarte, scuturând sălbatic crengile copacilor despuiați. Totul se petrece ca și cum natura umanizată ar participa la suferințele omului. Cadrul desfășurării tragediei este prezentat însă la modul distant, obiectiv, fără efuziunile sentimentale specifice literaturii de factură romantică. Prozatorul este preocupat din nou de relevarea frământărilor sufletești ale personajului său. În timp ce soția îi venea pe drum împreună cu Tănase, mână în mână ca doi logodnici, Toma simte cum sângele îi fierbe prin vine iar pumnii i se încleștează strașnic „*parc-ar fi strâns pe cineva de beregată*”. Pentru a sugera cât mai exact intensitatea zbuciumului interior trăit de personajul său, Rebreanu recurge la utilizarea comparațiilor. Astfel, inima lui Toma zvâcnește gata să plesnească, izbindu-se de coaste „*ca peștele-n undiță*”. Sângele îi clocotește prin vine „*ca într-o căldare*”, în timp ce o voce lăuntrică îl îndeamnă să se confrunte cu rivalul său. Locul răfuielii este ales tot la un semn al naturii umanizate: „*Un șir lung de plop bătrâni străjuia drumul. Capetele lor se închinau, vâjâind, când încoace, când încolo... Deodată, o creangă neagră, uscată, ca o mână uriașă de om, se rupse ținând ascuțit și căzu tocmai în fața lui*”. Bun cunoscător al teatrului, Rebreanu știe să își regizeze scenele cu măiestrie.

Astfel, moartea lui Tănase este descrisă din perspectiva Rafilei, care asistă îngrozită și neputincioasă la răfuiala ce se derulează în fața ochilor săi: „*Rafila se aruncă orbește între ei, dar o mână de fier o zvântură de-acolo, încât căzu mototol la poalele unui plop găunos. D-aici trebuia să vadă cum învinețește Tănase în mâinile lui Toma, cum îi cade căciula din cap, cum i se îngroașe vinele pe tâmpile și pe frunte. Ea închise ochii plină de groază. Un geamăt dureros, slab, prelungit bâjbâi prin aer, apoi niște gâfâituri grele, pe urmă și acestea se împrăștiară pe aripile vântului șuierător...*” Asemenea scene dure și dramatice, ce insistă într-o manieră aproape naturalistă pe detaliul șocant, nu apăreau în proza românească de dinainte de Rebreanu, nici la semănătoriști, nici în proza de factură poetică a scriitorilor simbolști.

Tot o căsătorie nefericită se găsește și la originea dramei trăite de către eroina nuvelei *Nevasta*. Narațiunea a fost publicată în revista *Luceafărul* (nr.12 din 1911) și, ulterior, a fost inclusă în volumul *Frământări* (1912). În 1914, o versiune prescurtată a relatării a fost publicată în *Universul literar* sub titlul *Mortul*. Creația vine, o dată în plus, să ilustreze ideea că nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc marile teme ale operei lui Liviu Rebreanu. Descriind sfârșitul dramatic al lui Ion Bolovanu, scriitorul se include într-o tradiție din care mai fac parte, printre alții, Ion Agârbiceanu cu *Luminița* sau Pavel Dan cu *Priveghiul*. Dar aceeași obsesie tanatică poate fi identificată și în câteva din prozele scurte ale lui Anton Holban, cum ar fi *Bunica se pregătește să moară*, *Icoane la mormântul Irinei*, *Obsesia unei moarte*, *Conversații cu o moartă*.

Narațiunea se deschide cu o informație în măsură să atragă atenția cititorului prin gravitatea ei și să anticipeze tematica relatării: „*Ion Bolovanu trăgea să moară...*” În maniera realismului dur, obiectiv pe care îl



practică, prozatorul zugrăvește în mod detaliat, insistând pe simptomele bolii, agonia personajului. Acesta stă „chircit în pat, cu un picior întins strună peste cearceaful boțit, cu cellalt cârligat din genunchi, parcă i l-ar fi zgârcit cârceii”. Mâinile „le ținea rășchirate ca un răstignit”, cu degetele „încleștate în așternutul de paie”. Pieptul i se ridica anevoie, horcăind prelung, „parcă cu fiecare înălțare i s-ar fi smuls o coardă din suflet”. Având deja acces la un „dincolo” terifiant, ochii holbați ai muribundului au o privire sticloasă, plină de groază, „ca și când ar fi văzut ceva nespus de amenințător”. Notația se dovedește la fel de exactă și atunci când se redă momentul dramatic al morții țaranului: „Apoi, deodată, se simți în odaie un zgomot ciudat, friguros, ca și când două aripi mari, nevăzute ar fi fâlfâit de mai multe ori. În clipa aceea bolnavul își îndreptă și piciorul cel îndoit, se întinse din răspuțeri, suspină lung și ușurat, întoarse ochii cu albul în sus și pe urmă rămase neclintit. După un dram de vreme, însă, corpul totuși se mai smuci oleacă, mâinile se adânciră mai grele în așternut, iar mușchii feței se schimonosiră, parcă sub apăsarea unei dureri foarte mari”.

În paralel cu prezentarea suferințelor lui Ion Bolovanu, prozatorul descrie gândurile cele mai ascunse ale nevestei acestuia. Aflată la căpătâiul muribundului și urmărind tresăririle de durere ale acestuia, femeia își recapitulează existența și constată că aceasta a fost un eșec. Spre deosebire de cele câteva bătrâne care îl deplângeau sincer pe muribund, nevasta constată cu surprindere că nu îi este milă de bărbatul de lângă ea și că este rece ca o stană de piatră. Există o vădită antiteză între reacțiile pline de jale, firești în asemenea cazuri, ale celor mulți și răceala nefirească a nevestei. De altfel, insolitul narațiunii constă în decalajul dintre reacțiile văduvei și felul în care le interpretează „gura satului”. Gesturile adesea nefirești ale femeii sunt puse pe seama durerii și a atașamentului puternic față de cel dispărut. În

realitate, nevasta încearcă să își strige adevărul. În ciuda ziselor unei bătrâne, Ion Bolovanu nu i-a fost drag. A bătut-o și a fost pentru ea un adevărat străin, motiv pentru care nu poate plânge la moartea lui. Lumea comentează însă invers reacțiile femeii, punându-le pe seama durerii. În realitate, nevasta se revoltă împotriva suferințelor îndurate în timpul întregii sale existențe: „*Mi-a fost tare drag... Adică de ce să-mi fi fost drag? A fost bun? N-a fost. A fost frumos? N-a fost. Apoi de ce să-mi fi fost drag?... Știa cât vreau să mă mărit cu altul, și totuși m-a luat... Și pe urmă m-a bătut, mai rău ca pe o slujnică... Nu, nu mi-a fost bărbat. A fost un străin...*”

Ritualul înmormântării este prezentat din perspectiva femeii, care asistă în calitate de martor impasibil la spectacolul tragic ce se desfășoară în fața ochilor ei. Nevasta își rememorează destinul nefericit alături de un bărbat „*slab, bolnav și răutăcios, pe care îl urăse tot așa de mult precum iubise pe celălalt, ale cărui priviri îi ardeau și-i mângâiau inima, care însă trebuia s-o ocolească, altminteri tatăl ei ar fi zdrobit-o...*” Abia acum, în mijlocul bocetelor prefăcute, femeia înțelege că odinioară, la nunta ei, același preot i-a citit, de fapt, tot de îngropăciune. Moartea ei spirituală a început o dată cu căsătoria ce „*i-a prohodit sufletul ei cel dornic de-a iubi și de-a trăi, că i-a prohodit iubirea*”. Cuprinsă de o durere sfâșietoare, nevasta începe să își plângă destinul ratat, existența nefericită dusă alături de un bărbat pe care nu l-a iubit. Lumea răstălmăcește însă din nou reacțiile ei, punându-i durerea pe seama iubirii pentru soțul dispărut. Din perspectiva „gurii satului” avem de-a face cu o durere care dereglează reacțiile umane firești. De aici și replica „*-I-a fost tare drag...*” ce se transformă într-un adevărat laitmotiv al nuvelei. În realitate este vorba însă de altceva, iar femeia nu le iartă celorlalți faptul că îi denaturează reacțiile: „*Pe nevastă, acum, cuvintele acestea o înțepară ca niște ace muiate în otravă. Se întrebă uimită de ce-i*



*tot dă zor lumea că i-a fost drag? De unde știu oamenii ăștia că i-a fost drag? Sau poate vreau să-și bată joc de dânsa, de durerea ei?...*" Această distorsiune dintre mesaj și felul în care este el receptat amintește de literatura absurdului, dar și de celebra schiță *Căldură mare* a lui I.L.Caragiale, unde căldura excesivă dereglează reacțiile umane firești. Senzația de absurd este potențată de lipsa de comunicare dintre nevastă și săteni, aceștia din urmă neînțelegând ceea ce se petrece cu adevărat în forul intim al femeii. Cu toate acestea, aparențele sunt salvate la înmormântare, chiar dacă hohotele de plâns se referă la altceva decât aspectul vizat de orizontul de așteptare al sătenilor. Chiar și gestul femeii de a arunca, după datină, o mână de pământ în mormântul soțului este interpretat altfel, crezându-se că, din cauza durerii sfâșietoare, vrea să se arunce și ea în groapă.

Rebreanu știe să fie un pictor sarcastic al personajului colectiv deja în proza sa scurtă. Astfel, el descrie reacțiile participanților la pomana mortului, unde atmosfera se încinge brusc și nu lipsesc nici remarcile aluzive la adresa tinerei văduve. Repetarea exasperantă a replicii „*I-a fost tare drag, sărăcuța... tare drag...*” reușește până la urmă să o scoată din minți pe nevasta care se revoltă împotriva atitudinilor convenționale. Ea ajunge să își strige adevărul într-un puternic elan dionisiac, dar cuvintele ei sunt din nou tălmăcite ca o dovadă de iubire profundă, dar și ca semn al unei dureri în măsură să întunece mintea: „*-Minți!... Minți!... Toți mințiți!... Nu mi-a fost drag! Mi-a fost urât! Mi-a mâncat viața, mi-a zdrobit viața, nu-l rabde pământul!...*”

O poveste asemănătoare cu cea din *Nevasta* prin înstrăinarea acută dintre soți ne prezintă și Pavel Dan în narațiunea intitulată *Priveghiul*. Asemenea lui Liviu Rebreanu, și autorul lui *Urcan bătrânul* își extrage

substanța epică a narațiunilor sale din destinul tragic al țăranilor din Câmpia Ardealului. *Priveghiul* este o capodoperă ce prelucrează, asemenea lui Caragiale în *Kir Ianulea*, tema răutății feminine. Evenimentele seamănă cu cele din nuvela lui Rebreanu, cu deosebirea că victima se dovedește a fi, de data aceasta, nu o femeie ci un bărbat. Toader, eroul narațiunii, este un „*supus și obosit rob al pământului*”, care își pierde sensul existenței tocmai la vârsta senectuții când, după ani de trudă, ar trebui să se bucure în liniște de agoniseala muncii sale. Complotul mefistofelic urzit de fiica și de soția lui îi transformă însă existența într-un adevărat infern, unicul refugiu din calea suferinței fiind cel în moarte. Răutatea aceasta absolut nejustificată este inversă decât cea din romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu și atinge dimensiuni paroxistice. Asemănarea numelor (Toader – Todorica) nu sugerează armonia existentă între cei doi soți ci, dimpotrivă, exprimă o antiteză ireconciliabilă. De altfel, narațiunea se bazează pe mitul eternei reîntoarceri, deoarece Toader nu face altceva decât să repete experiența tragică a socrului său relatată de către cârciumarul Ioșca, relatare ce are un vădit caracter premonitoriu. Căsătorit cu o muiere rea, care refuza să îi dea de mâncare și care se certa cu el până și noaptea, acesta, după ani de supliciu, se revoltă punându-și capăt zilelor. Constituind un caz patologic, cu evidente accente naturaliste, răutatea va fi moștenită și de celelalte reprezentante ale familiei. Ocupându-se de întâmplări situate la limita normalului, care se abat de la tradiția vieții satului, narațiunea alunecă în mod imperceptibil înspre fantastic. Semnificativă devine, într-un asemenea context, scena sinuciderii lui Toader. Fântâna în care se privește personajul căutându-și parcă adevărata sa identitate reprezintă un ochi al pământului, o cale de acces către lumea de dincolo. Apa îi apare mai întâi asemenea unui ochi magic care îl vrăjește și îl cheamă, apoi se transformă „*într-o gură*



*flămândă, cumplită*”, într-un monstru acvatic ce îl devoră. Autorul păstrează echivocul textului, nu numește lucrurile ci numai le sugerează, astfel încât nu ni se explică dacă moartea lui Toader s-a datorat unui accident sau dacă el s-a sinucis într-adevăr. Conduita în răspăr a soției, ce contravine tradiției și este amendată de „gura satului”, amintește de *Nevasta* lui Liviu Rebreanu și păstrează narațiunea în proximitatea fantasticului. Oprindu-se la câteva personaje atipice, pentru care ritualurile străvechi și-au pierdut semnificațiile originare, Pavel Dan zugrăvește procesul desacralizării satului. Priveghiul însuși se transformă într-un prilej de desfătare, ceremonialul fiind îndeplinit doar pentru a se induce în eroare colectivitatea. În realitate totul nu este decât un simulacru, durerea familiei este trucată, spectacolul atent regizat având drept scop salvarea aparențelor. Dincolo de parodie, de ludicul gratuit, se ascunde însă întotdeauna dimensiunea tragică a existenței. Confruntarea celor două neamuri provoacă reîntoarcerea lumii în haos și dezumanizarea treptată a personajelor. Finalul ambiguu provoacă din nou intruziunea fantasticului, acțiunea forțelor oculte purificând locul de orice influență malefică.

O altă reușită a prozei scurte a lui Liviu Rebreanu este nuvela *Dintele*. Narațiunea a fost publicată inițial în numărul 12 din 25 decembrie 1910 al revistei *Convorbiri critice*. Ulterior, ea a fost inclusă în volumul *Frământări*, fiindu-i dedicată criticului Mihail Dragomirescu, cel care a sprijinit începuturile literare ale prozatorului în dificila perioadă bucureșteană. Relatarea povestește un simplu fapt divers, care va fi reluat și în romanul *Ion*. Eroina relatării este dăscălița Aglaia Bujor, care trăiește o experiență dramatică ce marchează începutul senectuții sale. În viziunea institutoarei de treizeci și nouă de ani, o întâmplare banală cum ar fi pierderea unui dinte dobândește semnificațiile hiperbolice ale unei tragedii:

„-Încă nu, încă nu! Șopti ea îndurerată. Nu vreau să rămân știrbă, mai bine moartea. Și-apoi tocmai dintele din față! Să ai tu acolo în loc de dinte un loc negru... fff! Încaltea de-ar fi o măsea, treacă-meargă, dar... Nu pot! Mai degrabă să știu că are să-mi bubuie capul ca o căldare de smoală aprinsă decât să rămân știrbă de tânără”. Durerea acută declanșează în sufletul dascăliței și o puternică criză psihologică. Asemenea unui vis urât, gândurile încep să o chinuiască mai mult decât supliciul fizic. Apelativul „băbucă” (până nu demult o alintare) utilizat de către dascăl în mod ostentativ i se pare acum cea mai gravă jignire. De la durerea fizică, dascălița trece la o serie de meditații asupra existenței sale. Și de această dată, descrierile de natură se găsesc în consonanță cu starea de spirit a protagoniștilor:

„Dascălița Aglaia se gândi deodată, că, așa cum e priveliștea asta mohorâtă, întocmai așa este și viața ei. Un ogor înțelenit, în care n-a intrat plugul niciodată, pe care n-au crescut decât buruieni și mărăcini, care a fost vecinic înecat într-o ceață tristă și plictisitoare. Ce viață-i aceasta? Și ce rost are o astfel de viață?... Anii trec în goană, unul câte unul, fiecare întocmai ca și celălalt. Nici o zi de fericire adevărată, nici măcar un ceas. Și omul doar ar avea dreptul să ceară cel puțin un ceas de fericire de la viața care-l frământă cum îi place, îl aruncă unde se nemerește și face dintr-însul ce vrea...”

Reconsiderându-și existența, dascălița constată că viața nu i-a adus nimic și că toate speranțele ei s-au redus doar la niște vise bovarice. Deși a pornit la drum tânără, frumoasă și dornică de a trăi, viața ei s-a redus la o lungă așteptare. Ieșirea din banalitatea cotidiană părea să se petreacă atunci când l-a întâlnit pe dascălul Vasile Bujor. Acesta se schimbă însă după căsătorie, devenind din blând și drăgăstos un om al tihnei domestice. Individ pragmatic, atras de latura lumească a existenței, dascălul refuză visele pe motiv că „visurile sunt bune numai pentru cei ce nu iau



*viața în serios, căci ele te fac să trăiești mai mult în gând decât aieva*". Dăscălița nu își pierde însă speranța că va depăși golul existențial de până atunci, mai mult, credința că odată își va trăi și ea viața îi dădea putere să se lupte cu toate neajunsurile vieții. Când și cel de-al șaptelea copil devine mărișor și ar putea, în sfârșit, să își concretizeze aspirațiile cele mai tainice, toate visele i se destramă datorită unui dinte banal.

Angoasele din planul diurn continuă și în sfera regimului nocturn al imaginarului. Astfel, dăscălița visează că i-a căzut dintele și că a rămas știrbă. Femeia este cu atât mai abătută cu cât, potrivit tradițiilor populare, „*dintele înseamnă moarte în casă*". În plus, asemenea nevestei din narațiunea cu același titlu, dăscălița consideră că mariajul ei nefericit este cel care i-a spulberat visele. Cele două musafire, preoteasa și notăreasa, interpretează în manieră diferită drama Aglaiei. Aflată la apogeul frumuseții sale, notăreasa asumă opinia dăscăliței și vede în posibila pierdere a unui dinte o adevărată mutilare fizică. Ea afirmă că ar accepta mai degrabă moartea decât să rămână știrbă. În schimb preoteasa, mult mai în vârstă, consideră că nu merită să suferi de pe urma durerilor de dinți. Ea îi oferă dăscăliței chiar o lecție de morală practică, atrăgând atenția asupra faptului că, spre deosebire de efemeritatea frumuseții fizice, adevăratele valori sunt cele de ordin material. Dereglarea mecanismului cauză-efect o determină pe Aglaia ca, pornind de la o simplă durere de dinți, să se gândească la moarte și să își imagineze chiar propria ei înmormântare. Până la urmă obsesia tanatică o revoltă, astfel încât dorința de a trăi devine mai puternică decât teama de a fi desfigurată. Ca urmare, femeia acceptă cu ușurință supliciul, dar se schimbă în mod radical după ce își pierde dintele. Ea îmbătrânește brusc și își studiază cu o voluptate narcisiacă simptomele senectuții: „*Locul dintelui se holba la dânsa negru, ca gura unui mormânt, lămurindu-i*

lucrurile pe care până acum nu vroise înadins să și le lămurească. Acum, poate pentru întâia oară, băgă de seamă că în jurul ochilor i se urzise o țesătură de cute mărunte, subțiri ca pânza păianjenului, că ochii ei cei mari și negri ca tăciunele își pierduseră văpăile de altădată, că pe la tâmpile, pe lângă urechi, printre șuvițele de păr castaniu se mestecau multe fire albe și urâte”. Până la urmă, femeia se consolează cu gândul că, decât moartă, mai bine bătrână și știrbă. Pornind de la această întâmplare cotidiană, dascălița începe să simtă în mod acut fenomenul trecerii timpului.

Narațiuni precum *Golanii* sau *Culcușul* rețin atenția prin faptul că introduc în proza scurtă românească un univers pitoresc și inedit, acela al periferiei marelui oraș. Ele nu se ridică decât arareori la valoarea estetică a unor capodopere inspirate din lumea satului, dar reușesc să se impună prin noutatea lor. Alte relatări precum *Norocul*, *Ocrotitorul* sau *Cumpăna dreptății* radiografiază fauna pitorească a funcționarilor mărunți și a micii burghezii, categorie socială înfățișată cu dramele ei cotidiene. Aceste narațiuni surprind prin precizia analizei psihologice și atenta investigație a societății timpului. Tot de sondarea universului citadin țin și alte relatări rebreniene precum *Strănutarea* și *Cuceritorul*, în care Liviu Rebreanu prelucrează într-o manieră personală mitul lui Don Juan. Deja Al.Piru a remarcat, în prefața la primul volum din seria *Operele* lui Liviu Rebreanu, accentele gorkiene ale acestor narațiuni.<sup>11</sup> Se pare că în timpul anului 1910, în perioada detenției de la închisoarea Văcărești și a încarcerării de la Gyula, autorul *Răscoalei* a recitat cu atenție opera marelui scriitor rus. De altfel, creația acestuia nu îi era străină lui Rebreanu încă de pe vremea scurtei sale cariere de ofițer în armata austro-ungară, când și-a făcut o serie de extrase din *Căsnicia Orlovilor* și *Vagabonzii*.



Lumea periferică a marelui oraș este înfățișată în nuvela *Culcușul*. Narațiunea a apărut în numărul 5 din 1910 al revistei *Convorbiri critice* însoțită de o notă redacțională, în care se relevau calităților textului, dar se și atrăgea atenția asupra limbajului adesea violent întrebuințat de către scriitor: „Deși nu admitem cruditățile de termeni pe care autorul e nevoit să le pună în gura eroilor săi, totuși, publicăm această nuvelă, și încă la acest loc de onoare, fiindcă pe lângă o adâncime de concepție puțin comună, e remarcabilă prin pitorescul lumii zugrăvite, prin spiritul de observație, prin energia descripției și mai cu seamă prin originalitatea limbii”.<sup>12</sup> De altfel, tocmai prin intermediul limbajului violent și al temelor mai puțin convenționale pe care le abordează, scriitorul dorește să atragă atenția asupra faptului că literatura secolului XX a depășit estetica de factură romantică și nu se mai reduce doar la exprimarea frumosului, realitatea înconjurătoare fiind mult mai complexă. În prezentarea faunei din *Culcușul* și *Golanii*, prozatorul s-a inspirat dintr-o serie de întâmplări din dureroasa experiență a detenției sale. În primăvara anului 1910, Liviu Rebreanu a fost înmormântat la Văcărești apoi, la cererea guvernului austro-ungar, a fost extrădat și încarcerat în temnițele din Ungaria pentru o afacere rămasă neclară până azi, motiv pentru care a trebuit să renunțe la cariera militară. După o perioadă crudă de detenție de circa șase luni, scriitorul se întoarce la București, unde cunoaște lumea periferică a Capitalei, lume care îl inspiră în câteva din narațiunile sale. Universul hoților și al pușcăriașilor a apărut foarte rar în literatura română înaintea lui Rebreanu. Alexandru Macedonski descrie această lume marginală în poemul *Ocnele*, iar mai târziu Tudor Arghezi în câteva din poemele din volumul *Flori de mucigai*. În notele și comentariile din finalul celui de-al doilea volum de *Opere*, Nicolae Gheran și Nicolae Liu remarcă faptul că narațiunile *Culcușul* și *Golanii* contribuie

la procesul de obiectivare a creației rebreniene prin dispariția elementelor romantice detectabile încă în primele narațiuni: „*Experiența din Culcușul și Golanii contribuie la înlăturarea elementelor romantice prezente în primele povestiri, la lărgirea orizontului de cunoaștere, la adâncirea procesului de obiectivare și, prin aceasta, la deschiderea unei căi spre creațiile sale*”.<sup>13</sup> Ele sunt primele lucrări care atrag atenția comentatorilor asupra prozei scurte a scriitorilor.

*Culcușul* descrie un episod din viața unor hoți de buzunare care, după travaliul istovitor desfășurat în timpul zilei în spațiul marelui oraș, seara se retrag la „culcușul” lor de sub nucii de la „Trei găște”. Locul este prezentat în felul următor de către scriitor: „*Dinspre oraș, oameni zdrențuroși, pârliti și scofâlciți la față, se târau ca șerpii prin șanțurile șoselei spre culcușul de la «Trei găște». Didina îi zărea de departe și șoptea: «Ssst! St!», iar după ce se apropiau, le zicea pe nume: «Neneciu!», «Bididiu!»... La culcuș fiecare își avea «patul» său călcat și bătătorit în iarba înaltă și grasă de sub nucii din preajmă. Vorbeau puțin, scurt și numai despre învârtelile ce le făcuseră peste zi. Scotea fiecare paralele ce le șterpelișe de cine știe unde, le zuruia cu dragoste în găvanul palmelor, le număra cu multă băgare de seamă de mai multe ori, sau le rânduia în movilițe de câte un leu pe haina care îi servea de așternut, apoi, când se plictisea sau când isprăvea, le ascundea frumușel, ca să nu-l vadă nimeni și întreba pe cei dimprejur: - Joci?»*”

Relatarea se deschide cu fixarea minuțioasă, specifică tehnicii realiste, a locului. Totul se desfășoară într-o zi toridă de vară, asemănătoare cu cea descrisă în schițele lui Caragiale. Și tot ca în scrierile marelui predecesor, Rebreanu prezintă o lume care trăiește mai ales prin limbaj, un limbaj violent și trivial specific mahalalei, presărat cu invective și cu



numeroși termeni regionali și argotici. El putea șoca în epocă niște cititori obișnuiți cu estetica romantismului minor, cu un stil calofil exagerat sau cu perspectiva paseistă și idilizantă a literaturii semănătoriste și poporaniste. „Eroii” acestui univers periferic au o onomastică specifică: Dumitrache Cântăreanu, Didina, Bambaloi, Neneciu, Bididiu. După ce își numărau în taină agoniseala, aceștia încercau să își multiplice câștigul jucând *babaroasa* cu niște zaruri de os. Jocul se transformă într-un adevărat spectacol, trăit cu maximă intensitate atât de jucători cât și de spectatori. Totul se transformă într-o confruntare în care participanții pot să își demonstreze îndemânarea. Norocul nu îi surâde însă lui Cântăreanu, care își pierde banii, dar care dă vina pe Didina, spunându-i că nu i-a purtat noroc. Maestrul incontestabil al jocului pare a fi Neneciu, dar scriitorul lasă să se înțeleagă faptul că nici acesta nu respecta întotdeauna regulile întrecerii. După ce își pierde toți banii, Dumitrache Cântăreanu începe să își amenințe iubita ca să îl împrumute pentru a putea continua jocul. Aceasta refuză, iar hoțul o bate în mod sălbatic. Remarcabil sunt descrise stările de spirit ale jucătorilor. În funcție de norocul lor schimbător, aceștia trec rapid de la euforia câștigului la supărarea cea mai neagră provocată de pierderea agoniseli acelei zile. Cu banii împrumutați, Dumitrache începe să câștige și consideră că norocul s-a întors deoarece și-a bătut ibovnica. Apoi zeița Fortuna îl părăsește, iar nenorocirea este pusă din nou pe seama femeii căreia i-a părut rău de banii „împrumutați”. Reacțiile celui care și-a pierdut întreaga agoniseală la joc se dovedesc elocvente pentru acest univers care trăiește eminemamente prin limbaj: „-Uf, trăsnire-ar Dumnezeu toate femeile... Uf, cu ce gagică m-a bătut pe mine Dumnezeu!... Uf, uf, că i-a părut rău după parale și m-a făcut să-mi pierd și ghetele și pălăria... Apoi, vârandu-se printre jucători, li se jelui cu glas plâns: - Vedeți cum pate omul când are o ibovnică afurisită? ...

*Cât muncesc eu și mă trudesesc pentru dânsa, fire-ar a dracului, și ea tot îmi cobește a rău și mă amenință cu vânzări și cu năzdrăvăanii!... Aoleu, acuși te omor! Aoleu, cum te țin eu ca pe-o cucoană și tu îți bați joc de mine!..."*

Chiar dacă această lume decăzută nu este lipsită de sentimente, durerea nu impresionează pe nimeni, fiind, probabil, la ea acasă. Narațiunea se deschide și se închide cu scurte inserții de peisaj, această simetrie a decorului vorbind de tehnica de arhitect a scriitorului, detectabilă deja în sfera prozei scurte. Finalul este melodramatic, în sensul că cei doi îndrăgostiți de mahala se împacă și se consolează reciproc, în timp ce singurul neliniștit (dar și fericit) rămâne Neneciu, marele câștigător al zilei. Ironia scriitorului vizează maniera în care este aplanat conflictul dintre cei doi hoți, Cântăreanu și Didina.

Un alt aspect al lumii periferiei zugrăvește narațiunea *Golanii*. Și de această dată, prozatorul descrie o umanitate degradată, alcătuită din destine mărunte, ratate. Relatarea a apărut în numărul 8 din 1910 al revistei *Convorbiri critice*, pentru ca ulterior să fie retipărită în volumul *Frământări* din 1912 și să dea titlul volumului de schițe și nuvele *Golanii* din 1916. Narațiunea reușește să surprindă prin ineditul temei și al condiției protagoniștilor. Într-o literatură pudică așa cum era literatura română la acea dată, un personaj precum Gonea Bobocel nu putea decât să șocheze. Dar Liviu Rebreanu nu face o frescă a vieții cotidiene a „golanului”, ci îl surprinde într-un moment de acuză criză existențială. Obişnuit să trăiască de pe urma femeilor, acesta se trezește la bătrânețe singur, având de înfruntat un viitor ce se anunță amenințător. Margareta, fata cu care trăia de doi ani, îl părăsește pentru Aristică, un „golan” mai tânăr și mai energic. Firul epic se dovedește și de această dată extrem de simplu, accentul mutându-se pe relevarea crizei personajului. Ca și în cazul lui Camil Petrescu, totul este



prezentat din perspectiva bărbatului care trăiește o dramă pe care nu o poate anticipa. Rebreanu descrie criza unui individ care de peste două decenii trăia în tihnă de pe urma femeilor și care nu era obișnuit cu frământările sufletești. El începe însă să se neliniștească în momentul în care simte că în curând poate fi părăsit: „*«Vrea să-mi tragă clapa! Vrea să mă părăsească!» își zicea dânsul, simțind că numai gândul acesta îl frige ca un fier înroșit. Capul i se înfierbântase ca un ibric în care clocotește ceva*”. Ca și în *Pădurea spânzuraților*, analiza psihologică este realizată din perspectiva scriitorului omniscient. Prin urmare, prozatorul refuză narațiunea la persoana întâi în care putem asista la suprapunerea naratorului cu protagonistul întâmplărilor. La Gonea Bobocel apare teama de a nu se face de râs în fața mahalalei deoarece și în această lume a golanilor există un cod al onoarei, prestigiul fiind cucerit prin intermediul forței: „*Mă fac de râsul mahalalei, șmecherii o să-și bată joc de mine și tot nu mă încumet s-o zdrobesc, uuh!... Ba mai plec și la plimbare cu domnișoara...*” Asumându-și perspectiva imperturbabilă a scriitorului balzacian, Rebreanu descrie, pornind de la experiența trăită de către Gonea Bobocel, relațiile dintre „golani” și fete, relații în care frica i se substituie iubirii: „*Nu prea căutase niciodată să-și dea seama dacă o iubește sau nu. Golanii, de-altminterlea, rareori își pierd vremea cu d-astea. Fetele îi iubesc poate la început, dar și iubirea lor se schimbă repede într-o frică oarbă, care, la ele, este mult mai trainică decât iubirea*”. La fel ca în romanul *Groapa* de Eugen Barbu, unde mai tânărul Paraschiv încearcă să ia locul și ibovnica lui Bozoncea, conducătorul hoților, și în narațiunea lui Liviu Rebreanu asistăm la un schimb de generații. Gonea se dovedește prea bătrân ca să se mai poată impune prin forță, ca urmare el se vede obligat să cedeze în fața lui Aristică. Bobocel analizează metamorfoza femeii și se consideră vinovat pentru

destrămarea sentimentului de frică amestecată cu iubire care i-a legat odinioară: „*Totdeauna bărbatul este de vină când o femeie îl părăsește. Dacă bărbatul e bărbat, femeia trage la dânsul, caută scăpare și adăpost în brațele lui dinaintea tuturor primejdiilor. Căci femeia e slabă și are nevoie de un apărător voinic în vârtejul caznei fără sfârșit care este viața. El însă a fost laș. Și-a pierdut cumpătul îndată ce a bănuț că Aristică îi dă târcoale. A bătut-o, și ea știa că pentru Aristică o bate. Iar când femeia mănâncă bătaie pentru un bărbat, atunci, dacă nu l-a iubit, va începe să-l iubească... Acum, firește, totul e târziu...*” În dialogul ce precede despărțirea celor doi, Gonea își radiografiază cu luciditate propria sa condiție, dar anticipează și soarta crudă a Margaretei, timpul când aceasta, la rândul ei, va fi abandonată de către iubitul ei. Bobocel spune că de douăzeci și trei de ani trăia de pe urma femeilor, dar nu i s-a mai întâmplat niciodată ca el să fie cel părăsit. Situația se dovedește inedită prin tragicul ei deoarece „golanul” era obișnuit doar să profite și nu să își facă probleme, rezolvate, de regulă, prin intermediul forței. Personajul face radiografia propriei sale condiții cu o luciditate zdrobitoare: „*Acu, ce mai la deal, la vale, eu sunt bătrân... Paizeci și șapte, asta înseamnă ceva! Dacă nu mi-aș vopsi părul și mustața, aș rămâne mai cărunț ca lustragiul acela din colțul Buzeștilor... Ș-apoi, la urma urmelor, de ce ți-aș lua tocmai eu gologanii și de ce nu altul mai tânăr și mai fercheș? Pentru tine e cam totuna cine ți-i ia, eu, Aristică sau altul. E vorba numai să ți-i ia cineva, altminterlea ai avea belele cu borfașii... Ei, și Aristică-i mai tare ca mine, e mai tânăr... mai tânăr...*” Mai mult, personajul își exprimă chiar filosofia de viață. În viziunea lui Bobocel, omul trebuie să fie deștept ca să poată înșela viața, altfel aceasta se poate transforma într-un adevărat infern: „*-Eu ți-am luat paralele, dar în schimb te-am îmbrăcat, te-am hrănit, ți-am cumpărat orice ți-au poftit ochii*



*și inima... C-așa sunt eu, dragă, așa e firea mea. Eu sunt îngrijitorul vostru. Trăiesc și eu destul de bine și fără muncă pe lângă voi, n-am ce zice, dar de ce să nu trăiesc și eu bine și nemuncit? Nu sunt și eu om? Om sunt, frate, și-mi place să umblu cu minciuna și să lenevesc... Cel! În viață trebuie să fii deștept... Trebuie să știi înșela viața, altminterlea e un adevărat iad pentru bietul om... Cu viața nu te poți război, degeaba! Viața nu se lasă biruită de oameni, cel mult înșelată. Pentru aceia care izbutesc s-o înșele, ea e o glumă urâtă, pentru cei care se războiesc cu dânsa e un șir neîntrerupt de dureri... Bine, știu și eu că odată ș-odată orice înșelăciune trebuie să iasă la iveală, dar poți să știi când o să fie asta? Cel ce a înșelat va fi strivit, da, dar oare nu e învins și cel ce se războiește?”* Deși nu e tocmai tânără la cei douăzeci și șapte de ani ai ei, Margareta nu îi este suflată lui Bobocel pentru farmecul ei personal, ci datorită banilor pe care îi câștiga. De altfel, la începutul narațiunii, prozatorul ne oferă un portret migălos al femeii disputate de cei doi golani.

Semnificativ prin dramatismul lui se dovedește finalul relatării, când, rămas singur după doi ani petrecuți alături de Margareta, golanul de odinioară nu mai poate păcăli viața și se trezește confruntat cu perspectiva unui viitor sumbru.

Dacă Gonea Bobocel este „golanul”, Ilie Ghinea este „cuceritorul”, un alt personaj arhetipal al faunei citadine. Liviu Rebreanu prelucrează în manieră parodică mitul lui Don Juan, care este întruchipat de un personaj insignifiant, un veritabil anti-erou. Acesta nu trăiește cu teama ratării și nu cunoaște nici drama dezrădăcinării din proza de factură semănătoristă a timpului. Ilie Ghinea, falsul erou al narațiunii *Cuceritorul* din volumul *Golanii* (1916), nu păstrează nimic din clasicul portret al seducătorului: „*E subșef de biurou, muncitor și burlac, scund și grăsun. Are mustăți mici,*

cănite, și o chelie mare, impunătoare. E foarte cumpătat. Își împarte leafa pe zile, și niciodată nu-și încurcă socotelile. Nu cere nimănui și nici nu dă nimănui nimic. Colegii își cam bat joc de cumpătarea lui, dar mai bine să-și bată joc pe gratis decât să-l iubească pe bani”. Femeile reprezintă marea slăbiciune a pretinsului cuceritor, care nu se însoară deoarece preferă iubirile trecătoare, mult mai avantajoase din punct de vedere financiar. Expediția erotică a acestui Don Juan de mahala se încheie în mod lamentabil deoarece, negăsindu-și portofelul, este pus în situația penibilă de a nu-și putea plăti consumația de la cafenea. Prin jocul dintre aparență și esență, prezentarea unui anti-erou caricatural, accentul pus pe comicul de situații și de caractere relatarea amintește de schițele lui Caragiale.

Imaginea fantelui de mahala revine și în schița intitulată *Strănutarea*, publicată în 1912 în revista *Flacăra*. Rebreanu se oprește din nou la un episod cotidian, ce se petrece într-o lume miniaturală, fără pretenții. Ineditul narațiunii constă în faptul că lucrurile sunt prezentate din perspectiva femeii, o victimă sigură a seducătorului de profesie. Eroii scenetei ce se situează în descendența lui Caragiale sunt tânăra și bovarica Didi Georgescu și Jean Vasilescu, care se recomandă drept „fost funcționar”. Neglijată de un tată mult prea ocupat, Didi, ființă naivă și visătoare, dorește să depășească viața anostă a mahalalei căutând aventura pe Calea Victoriei. Întâlnirea cu bărbatul fatal pare a avea loc deja pe drum, în tramvaiul cu cai, dar un simplu strănut al fetei rănește orgoliul seducătorului, care renunță la victima lui sigură, provocând astfel deznădejdea fetei.

Rebreanu se oprește și în alte narațiuni la fauna miciei burghezii și la dramele ei minore, lume prezentă deja în scrierile lui I.L.Caragiale, I.A.Bassarabescu sau I.Al.Brătescu-Voinești. Asemenea acestora, autorul



*Răscoalei* descrie existența dramatică a slujbașilor mărunți, a funcționarilor îngălbeniți printre arhive, asupra cărora planează mereu amenințarea destituirii și cea a ratării. Astfel, publicată în ziarul *Lumina* în 1918, narațiunea intitulată sugestiv *Norocul* amintește de schița *Două loturi* a lui Caragiale. Se pare însă că Rebreanu a fost influențat și de opera lui Cehov. În centrul evenimentelor se găsește un personaj cu nume predestinat, Ion Mititelu, un umil funcționar care, după nouă ani de serviciu trăia, împreună cu soția și cei cinci copii ai săi, într-o mare sărăcie. Pe plan profesional, modestul copist nu avea nici o perspectivă de promovare. Singura sa șansă pentru a-și depăși condiția era un câștig substanțial la loterie. Schița conține două momente antitetice. În prima parte, ni se prezintă entuziasmul lui Ion Mititelu care, după ani de așteptare, crede că în sfârșit i-a surâs și lui norocul. Arta scriitorului constă în maniera în care surprinde reacțiile personajelor sale, care trec de la un optimism exagerat la cea mai neagră deziluzie. Supărat că nu a câștigat nici de această dată, personajul se răzbună pe familie bătându-și nevasta. Apoi jură că nu va mai juca niciodată la loterie și își dăruiește lozul frizerului din colț, care în schimb îl tunde și îl bărbierește gratuit.

Cea de a doua secvență a narațiunii este construită în mod simetric cu prima și se petrece la un interval de o lună. Acum are loc o adevărată lovitură de teatru. Sfidată de umilul funcționar, zeița Fortuna se răzbună făcând ca biletul de loterie înstrăinat de Ion Mititelu să iasă câștigător, iar frizerul să câștige o importantă sumă de bani. Prozatorul insistă pe stările antitetice trăite de personajele sale. El zugrăvește euforia de care este cuprinsă familia frizerului, în paralel cu dezamăgirea profundă a lui Ion Mititelu și a soției sale, Marieta. „*Ce să faci dacă n-ai noroc?*” În felul acesta sună sintagma emblematică rostită de modestul funcționar, care

încearcă să se descarce de tensiunea acumulată și să se răzbune pe soarta nemiloasă bătându-și din nou nevasta. Titlul narațiunii este emblematic și trebuie înțeles, de fapt, în sens negativ, deoarece vorbește tocmai de ironia tragică a destinului orb, impasibil la nevoile și speranțele indivizilor.

Nuvela *Cumpăna dreptății* a văzut lumina tiparului mai întâi în anul 1923 în revista *Lamura* și a fost inclusă apoi în volumul *Cuibul visurilor* (1927). Scriitorul abordează problema nedreptăților comise în numele justiției, o temă frecventă în literatura universală. Relatarea povestește istoria jupânului Șulăm, care încearcă să își găsească dreptatea în justiție, după ce a fost puternic agresat de avocatul Miliță Dogaru. Negustorul de gaz se supără pe boier deoarece nu este plătit pentru marfa livrată pe credit timp de trei săptămâni. În momentul în care jupânul își strigă nemulțumirea apare avocatul care, în loc să își achite datoria, îi trage o bătaie strașnică. Replica negustorului repetată obsesiv „-Bătaie... pe banii mei...” este elocventă pentru nevoia de dreptate de care este stăpânit personajul. Jupânul vrea să apeleze la justiție, dar știe că Miliță Dogaru era singurul avocat serios din micul orașel de provincie. Institutorul Dimitrie Popescu vrea să îl ajute într-o primă instanță, dar se spală rapid pe mâini, aducându-și aminte că avocatul Dogaru era președintele eforiei școlare. Jupânul Șulăm este refuzat și de avocatul evreu Iosipovici, care trăia, de fapt, mai mult din mila colegului său. Concluzia acestuia este că, fiind „o persoană cu avere și cu greutate”, Dogaru nu poate fi decât un om cinstit. La judecătorie, în ciuda evidenței, jupânului i se cere să aducă martori care să dovedească faptul că a fost bătut. De aici concluzia: „-Legea?... Apoi asta-i lege? Răbufni Șulăm, fierbând de indignare. Adică omul pașnic să umble veșnic cu martori după el, că altfel legea nu-l apără de bătăuși?”



Mai mult, în momentul în care se revoltă, jupânul este arestat pentru ultraj și, culmea, este scăpat tocmai de avocatul Dogaru, cel pe care încerca să îl acuze. Fericit că a fost iertat, negustorul se grăbește să-i ducă din nou marfă pe credit avocatului pe care l-a lăsat fără gaz. De aici tragicomicul situației amintind de opera lui Caragiale.

Pe lângă radiografia atentă a vieții satului și cronica lumii periferice a marelui oraș, o altă temă esențială a prozei scurte a lui Liviu Rebreanu este evocarea evenimentelor tragice din timpul primului război mondial. De altfel, viața cazonă i-a fost familiară scriitorului, care, o scurtă perioadă, a fost ofițer în armata austro-ungară. Ca fiu de învățător, tânărul Julien Sorel nu prea a avut de ales în ceea ce privește cariera pe care urma să o îmbrățișeze, preoția și armata alcătuind singurele domenii pentru care putea opta fără să primească vreun sprijin material din partea părinților. În confruntarea simbolică dintre *roșu* (simbolizând armata) și *negru* (întruchipând veșmintele monahale), el alege cariera armelor dar, în paralel, trăiește cu puternica fascinație a literelor. Tânărul Rebreanu se simțea atras de medicină, domeniu inaccesibil datorită posibilităților materiale modeste ale familiei. În 1900 el se înscrie la Școala reală superioară de honvezi din Sopron, apoi, între 1903 și 1906, urmează cursurile Academiei militare „Ludoviceum” din Budapesta. La absolvirea studiilor, Rebreanu ajunge sublocotenent și este trimis la un regiment de honvezi din orașul Gyula. În paralel cu îndeletnicirile cazone, aici va fi preocupat și de numeroase proiecte literare. Cariera militară a tânărului sublocotenent este curmată însă rapid din cauza unor încurcături financiare rămase până azi destul de neclare. După ce este forțat să demisioneze din armată (1908), Rebreanu se consacră exclusiv literaturii.

Nu este deci întâmplător faptul că numeroasele texte pe care scriitorul le dedică vieții cazonne poartă amprenta unui inițiat, a celui care a cunoscut lumea evocată din interior. Și de această dată, prozatorul realist ne oferă câteva documente umane, unele din personajele sale anticipând eroii romanelor de mai târziu. Ceea ce surprinde în aceste relatări este o mai mare diversitate a formulelor narative asumate. Rebreanu nu se mulțumește cu poetica tradițională a nuvelei, ci caută să își îmbogățească arsenalul epic. Dovadă stau o serie de narațiuni precum *Zevzecul*, *Războiul*, *Războiul - Însemnările unui sublocotenent*, *Vremuri războinice*, *Hora morții*, *Catastrofa*, *Ițic Ștrul*, *dezertor*. Nu toate textele au o valoare artistică de excepție, dar toate se inspiră din aceeași lume a armelor. De altfel, primele patru din narațiunile enumerate mai sus au rămas îngropate în paginile unor periodice, semn că nici prozatorul nu le acorda o importanță deosebită. Ele sunt însă ilustrative deoarece reușesc să nuanțeze un univers dramatic surprins în cele mai diferite ipostaze. Astfel, narațiunea intitulată *Ordonanța d-lui colonel (Din însemnările unui sublocotenent)* a apărut inițial în revista *Ramuri* în 1912, pentru ca peste un an textul să fie retipărit în *Universul literar* cu titlul *Zevzecul*. Ceea ce șochează în această relatare este faptul că nu mai este vorba de o nuvelă de factură obiectivă, ci de o povestire ce presupune o abordare subiectivă a întâmplărilor. Cel care relatează trista poveste a ordonanței Costică este locotenentul Alexa Candale, prezent în text în postură de personaj martor. După șase ani de la derularea evenimentelor, acesta le povestește camarazilor săi o întâmplare de senzație (chiar dacă ea se desfășura pe timp de pace) la care a asistat odinioară. *Zevzecul* ia forma unei povestiri în povestire, unde rama (introducerea) este alcătuită de informațiile locotenentului privind întâmplările relatate. Un duel provocat de grațiile unei frumuseți de



provincie îl obligă pe Alexa Candale să își părăsească garnizoana și să se mute în B..., un prăfuit și plictisitor orașel de provincie. Aici îl cunoaște pe Costică, ordonanța domnului colonel, adevăratul protagonist al relatării. Arătând ca scos din cutie, zâmbind mereu, pășind ca un cavaler în sala de dans, vorbind moale și tărăgănat, obraznic și prietenos, personajul seamănă cu un erou dintr-un roman de senzație. El pare un autentic Don Juan, al cărui zâmbet se dovedește irezistibil: „*Slujnicele, fetele de țăran, nevestele, toate erau roabele zâmbetului lui Costică. Care cum trecea pe dinaintea porții, se oprea oleacă, schimba câteva vorbe și mai multe sărutări cu Costică și numai pe urmă își vedea de drum...*” Drama seducătorului se declanșează în momentul în care este sedus, la rândul lui, de Marița, fata în casă a colonelului. Dragostea neîmpărtășită îl schimbă în mod radical pe Costică, ce nu mai păstrează nimic din omul atent, îngrijit și sigur pe el de odinioară. Mai mult, refuzat de slujnica ce se dovedește a fi ibovnica colonelului, seducătorul își pune capăt zilelor. Titlul narațiunii este dat de replica din final a personajului-narator, în viziunea căruia un om care se sinucide din dragoste nu poate fi decât un „zevzec”, cu atât mai mult cu cât el avea și reputația unui cuceritor: „*În poartă întâlnii pe domnul colonel, care ieșea, cu fața zgârcită, mușcându-și nervos mustățile și bâlbâind neîntrerupt:*

*O, ce idiot! Ce idiot!*

*Răzbii cu anevoie prin mulțimea ce se întetea și alergai în goană spre grajduri. Când să intru, cât p-aici să cad jos de spaimă.*

*Adică, închipuiți-vă, domnilor, zevzecul de Costică se spânzurase!”*

După cum aflăm din notele volumului al treilea din seria de *Opere*<sup>14</sup>, povestirea aparține perioadei în care tânărul sublocotenent de honvezi Liviu Rebreanu încerca să se impună în viața literară și artistică budapestană. De altfel, versiunea maghiară a textului deschide seria de povestiri intitulate

**Scara măgarilor.** După stabilirea în vechiul regat, prozatorul localizează acțiunea relatării sale în România, conștient de faptul că moravurile cazone nu țin cont de granițele statale.

După cum se specifică în notele ediției critice<sup>15</sup>, schița *Războiul* a apărut mai întâi în 1913 în revista *Rampa* și a fost republicată în *Universul literar* doi ani mai târziu. Tot din aceste comentarii aflăm că relatarea a fost elaborată în perioada războiului balcanic: „Schița a fost plăsmuită în condițiile războiului balcanic. Autorul satiriza febra războinică care cuprinsese cercurile politice burgheze din România și care avea să ducă, câteva luni mai târziu, la campania din Bulgaria, soldată cu grele pierderi în oameni. Campania pentru intrarea României în primul război mondial îl va face să-și republice nuvela”.<sup>16</sup>

Nici de această dată prozatorul nu apelează la perspectiva rece, detașată a autorului de nuvele, ci preferă să îmbrățișeze modelul schiței. Ca urmare, atât forma epică asumată cât și comicul reînvie universul momentelor lui I.L.Caragiale. Protagonistii scenetei sunt două personaje fără o identitate precisă, Bărbosul și Spânul. Comentariile pline de naivitate ale acestora pornind de la laconicele comunicate de presă vizând desfășurarea războiului amintesc de discuțiile dintre Mache și Lache, de lecțiile conului Leonida ținute în fața coanei Efimița sau de replicile dintre jupân Dumitrache și Nae Ipingescu atunci când decryptează articolele din *Vocea patriotului național*. Cum nici unul nu a făcut armata, Bărbosul și Spânul nu reușesc să descâlcească „harababura” mesajelor publicate în „ediția specială”. Crezându-se un adevărat expert deoarece și-a depășit ignoranța prin intermediul lecturilor, Spânul încearcă să își lămurească tovarășul despre ce și cum e cu războiul. Familiarizat cu problemele de tactică și strategie, acesta vrea să explice evenimentele pe baza veștilor din



ziar și cum Bărbosul continuă să nu înțeleagă nimic, compară războiul cu jocul de șah. Replicile celor doi sunt pline de haz, iar ignoranța lor provoacă râsul. De exemplu, de la Spânul aflăm că războiul modern se bazează pe „legea pompării”, o lege care se învață în școală și care în practică înseamnă următoarele: „*Rușii merg înainte, nemții merg înapoi, nemții merg înainte, rușii merg înapoi*”. Văzând că eforturile sale de a elucida mersul războiului rămân zadarnice, Spânul ajunge la următoarea concluzie: „*Atunci degeaba îți mai explic. Războiul nu se face ca să-l priceapă toți nerozii*”. Forma de scenetă pe care o îmbracă scurta narațiune nu trebuie să mire deoarece, după cum se știe, Liviu Rebreanu a fost fascinat toată viața de lumea teatrului. Mai mult, scriitorul este și autorul unor piese de teatru (e adevărat, minore) precum *Cadrilul* (1919), *Plicul* (1923) sau *Apostolii* (1929). Între 1928 și 1930, apoi între 1940 și 1944, Liviu Rebreanu a fost chiar director al Teatrului Național, ceea ce presupune o foarte bună cunoaștere a fenomenului teatral, unele influențe certe fiind detectabile și în lucrările sale în proză.

O nouă diversificare a formulelor narrative are loc o dată cu relatarea intitulată *Războiul - Însemnările unui sublocotenent*, publicată în 1914 în paginile *Universului literar*. Narațiunea se dovedește semnificativă atât prin tematica asumată cât și prin tehnica narativă utilizată. Scriitorul se inspiră din tragicele evenimente ale primului război mondial, evenimente care l-au marcat deosebit de puternic. Rebreanu recurge la formula epică a jurnalului găsit, formulă reluată într-o manieră mult mai amplă în narațiunea autobiografică intitulată *Calvarul*. Și de această dată avem de a face cu o narațiune în ramă, în sensul că relatarea se deschide cu o introducere aparținând scriitorului omniscient, precizările acestuia fiind urmate de transcrierea paginilor propriu-zise ale jurnalului. Din scurta introducere ce

precede relatarea aflăm că este vorba despre însemnările unui sublocotenent grav rănit pe front, care a fost internat într-un spital din Transilvania. Român de naționalitate, el a fost obligat să lupte împotriva sârbilor. Ofițerul a consemnat întâmplările dramatice trăite în fața inamicului într-un caiet cu scoarță neagră. Culoarea se dovedește simbolică și trimite la experiența tanatică a personajului. Tot din introducere aflăm că notele au fost scrise „pe apucate”, adică nu au coeziunea specifică unei narațiuni. Rănitul îi permite unui reporter care vizitează spitalul înțesat de răniți ca să îi publice însemnările, considerate interesante „mai cu seamă în vremurile acestea pline de înfrigurări războinice”. Experiența dramatică trăită de un sublocotenent român pe front, obligat să lupte în armata austro-ungară, anticipează o serie de alte creații ale lui Liviu Rebreanu precum nuvela *Catastrofa* sau romanul *Pădurea spânzuraților*.

Așa cum se întâmplă în narațiunea de factură autobiografică, personajul-narator promite să prezinte evenimentele din Jurnalul său de front cu maximă sinceritate: „Aici am să-mi însemnez tot ce voi vedea și ce mi se va întâmpla în război...” Din această perspectivă, Rebreanu pare a fi un adept al esteticii autenticității precum Mircea Eliade sau Camil Petrescu și nu un demn continuator, pe tărâm românesc, al lui Balzac. Însemnările de război se deschid cu următoarea mențiune: „Lugoj, 28 iulie”. Notația nu are un caracter sistematic ci se realizează în mod fragmentar, pe sărite, pe măsură ce evenimentele permit acest lucru. Prima însemnare menționează sosirea ordinului de chemare, ordin care perturbă proiectele și destinul firesc al personajului. La 6 august, în momentul în care face a doua consemnare, diaristul se află deja la regiment, la Timișoara, și se pregătește pentru o importantă inspecție făcută de comandantul corpului de armată. Notația este realistă, personajul consemnând cu migală evenimentele decisive la care



participă: călătoria înspre câmpul de luptă, sosirea pe frontul sârbesc, marșurile de zeci de kilometri pe o căldură îngrozitoare sau sub imperiul nopții etc. Ca și la Camil Petrescu, totul este prezentat din perspectiva subiectivă și limitată a combatantului, personaj-martor care nu are o viziune de ansamblu, omniscientă, asupra evenimentelor la care participă. Cu toate acestea, notația se caracterizează prin precizia detaliilor. Autorul însemnărilor reține cu minuțiozitate ora și minutul desfășurării întâmplărilor, numele localităților, distanțele parcurse, pregătirile pentru atac, dramatismul confruntărilor. În ciuda caracterului fragmentar al însemnărilor, prozatorul reușește să redea în mod fidel atmosfera dramatică a războiului. Cu maximă intensitate este trăit și reflectat momentul rănirii tânărului sublocotenent în timpul unui asalt sângeros.

Și relatarea intitulată *Vremuri războinice* (*Universul literar*, 1914) este tot o povestire în ramă. Mai mult, succinta introducere care precede narațiunea propriu-zisă reprezintă o autentică poetică a narațiunii de război. Scriitorul ne avertizează asupra faptului că ne oferă o poveste „nouă și interesantă”. Ca urmare, ineditul și suspansul reprezintă două din trăsăturile esențiale ale relatărilor inspirate din dramele războiului. Povestirea este rostită la o cafea de către un cunoscut, iar scriitorul nu face altceva decât să reia cele auzite. Nu contează dacă întâmplările relatate au fost reale sau nu, important este ca ele să asculte de principiul verosimilității. De această dată, evenimentele prezentate par a fi împrumutate din opera lui I.L.Caragiale și nu din dramele de pe front. Rebreanu nu prezintă o cronică a luptelor, ci un episod ce dobândește accente hilare, în care războiul nu este prezent decât în subsidiar. Bolnav de apendicită și neîncrezător în capacitățile medicilor autohtoni, Ilie Manea se hotărăște să plece să se opereze la Paris. El este însoțit în capitala Franței de către fiul său, Jenică, un flăcău de vreo

douăzeci și cinci de ani. După ce își îngrijește tatăl în mod exemplar timp de patru săptămâni, tânărul se hotărăște să viziteze Parisul. Plimbându-se pe bulevardele celebrei capitale, acesta trăiește însă o serie de experiențe insolite. Orizontul de așteptare al personajului este contrazis din cauza războiului, locuitorii Parisului având o conduită insolită față de un tânăr viguros, ce nu s-a implicat în evenimentele din jurul său. Bărbierul se miră că un bărbat voinic poate să stea acasă când țara e în primejdie, gardistul îl legitimează și îl consideră spion, femeile se uită la el cu scârbă și îl socotesc nesimțitor deoarece se plimbă prin oraș în loc să meargă la oaste. Concluzia personajului este că „*Nu mai e de trăit la Paris*”. Dereglarea mecanismului cauză-efect, sursă esențială a comicului în opera lui Caragiale, este prezentă și în final, când tânărul descrie splendoarea Parisului militarizat.

Dincolo de comicul aparent se desfășoară însă, adesea, adevăratele drame cotidiene. Dimensiunea tragică este prezentă, cu predilecție, în nuvelele inspirate din evenimentele primului război mondial, cum ar fi *Hora morții*, *Catastrofa* sau *Ițic Ștrul, dezertor*. Inclusă mai întâi în volumul *Golanii* (1916), narațiunea *Hora morții* a fost considerată de realizatorii ediției critice a operei scriitorului o „*replică a nuvelei Răfuiala pe fundalul evenimentelor sângeroase ale primului război mondial*”.<sup>17</sup> Într-adevăr, este vorba de o narațiune care face tranziția de la literatura cu tematică rurală la proza de război. Rebreanu descrie niște țărani al căror destin a fost modificat în mod brutal de izbucnirea războiului. Despărțirea de sat este resimțită ca o ruptură dureroasă, iar amintirea familiei rămâne pentru ei obsedantă. *Hora morții* se oprește tocmai la acest moment dureros al plecării de acasă într-un război feroce, un război care nu este resimțit de personaje ca fiind al lor. Narațiunea se deschide cu prezentarea unuia dintre protagoniști, Ion Haramu, care, de două zile și două nopți, suferă de o „*spaimă cruntă*” în



vagonul de marfă al trenului morții care îl poartă spre front. Trenul fabulos care îi duce pe soldați este un adevărat instrument de trecere dinspre lumea celor vii înspre universul celor morți. Ca și în opera Hortensiei Papadat-Bengescu, el este un balaur, un personaj malefic ce „*sucipă nouri năpraznici de fum*”. Spre deosebire de nuvelele precedente, scriitorul insistă mai mult, în această relatare, pe psihologia personajului colectiv. Rebreanu prezintă reacțiile sufletești ale soldaților chinuți de spaima morții în drumul lor spre front, fiind comparați cu o turmă de vite dusă la sacrificat: „*Vreo patruzeci de oameni sunt îngrămădiți într-un vagon de vite. Mai toți se împulzesc la ușa deschisă, parcă ar vrea să-și ia rămas bun de la câmpiile, satele, dealurile, pădurile ce se clatină și se încovoie din goana trenului. Cu șepcile împinse pe ceafă sau trase pe-o ureche, cu fețele supte și umezite de nesomn, soldații totuși cântă răgușiți, lungind și tremurând vorbele. Doar câțiva sforăie nepăsători, chirciți printre ranițele și armele așezate pe lângă pereți*”.

Pe lângă Ion Haramu, din această mulțime informă se desprind, în mod treptat, și alte câteva portrete individuale: căprarul Boroiu, Vasile Fodor din Măgura, Moise Tripa etc. Atenția scriitorului se concentrează asupra lui Ion Haramu, căruia i se pare că trăiește un vis urât, un adevărat coșmar. Nu întâmplător, fața personajului este desfigurată de spaimă: „*Fața lui Haramu e gălbejită de tot. Mustățile rari i s-au zbârlit speriate, ochii turburi parcă se opintesc mereu să iasă din orbite, nasul i s-a subțiat și i s-a lungit, iar cutele în jurul gurii s-au adâncit și s-au înmulțit*”. Ion Haramu își explică spaima cumplită care îl stăpânește spunând că are ce pierde: copii, moșie și o nevastă frumoasă. Portretul țăranului este construit în antiteză cu acela al falnicului căprar Boroiu, singurul care reușește să își păstreze sângele rece. Discuția despre moarte a celor doi se transformă într-un

pretext pentru a reconstitui trecutul lor. Haramu și Boroii sunt doi țărani dintr-un sat de pe valea Someșului, ce se dușmăneau de vreo șase ani, de când Haramu s-a căsătorit cu Ileana Bulbuc, marea iubire a căprarului. În esență, narațiunea reia conflictul din *Răfuiala*, dar îl mută în decorul terifiant al războiului. Răfuiala nu mai are loc între cei doi bărbați, ci cu moartea. Între Ileana și Boroii exista o mare pasiune, cunoscută de tot satul. Lucrurile se schimbă însă în momentul în care Boroii pleacă în armată în Bosnia. Ileana jură că îl va aștepta, dar este obligată de părinți să se căsătorească cu Ion, feciorul lui Alexe Haramu, cel putred de bogat. Acesta vrea să o ia de nevastă în ruptul capului, modificând astfel destinul plin de promisiuni al fetei. Prin această intervenție brutală, eroul anticipează conduita protagonistului din *Ciuleandra*. Prozatorul insistă pe drama Ilenei, care este obligată să se mărite cu un om pe care nu îl iubește. Reîntors după doi ani, Boroii o iartă deoarece își dă seama că a fost obligată de alții să accepte această căsătorie. Mai mult, în momentul în care vine porunca împăratului ca bărbații să pornească la război, Ileana îi cere iubitului de odinioară să îl ocrotească pe Haramu, ca să nu îi rămână copiii fără tată. Prozatorul insistă pe antiteza dintre cei doi bărbați. Spre deosebire de Boroii care „avea un pumn cât un mai”, Haramu „era slab și jigărit ca o mârtoagă nemâncată”.

În armată, oamenii duc cu ei preocupările de acasă, deoarece gândurile lor cele mai intime rămân la acest adevărat centru al lumii care este lumea satului. Boroii simte că Ileana îi este tot mai dragă și, în fața soțului înspăimântat, în sufletul său se trezește din nou speranța. Cu toate acestea, sentimentele căprarului sunt contradictorii. El ar dori să o recâștige pe Ileana, dar încearcă să își țină și promisiunea făcută. Ca urmare, îi cere lui Haramu să îl urmeze deoarece de el nu se ține moartea.



Într-o narațiune mai amplă decât cele mai multe nuvele ale sale, prozatorul alternează cu talent prezentarea frământărilor indivizilor cu relevarea reacțiilor personajului colectiv, cu reacțiile soldaților copleșiți de gândurile negre și de presimțirile sumbre. Semnificativ se dovedește și titlul narațiunii. Ca și în cazul romanului *Ciuleandra*, hora devine o întruchipare a destinului tragic, un dans al morții. De altfel, tot la titlu trimite și o replică a lui Boroiu când ajung pe front: „-Intrăm în horă, Ionică... Intrăm!” Din momentul sosirii personajelor pe câmpul de luptă scriitorul abandonează punctul de vedere al naratorului omniscient. Ca și în cazul lui Camil Petrescu, totul este perceput din perspectiva subiectivă și limitată a combatanților, mai întâi din perspectiva lui Haramu, iar mai târziu din punctul de vedere al lui Boroiu. Deși este o întruchipare a omului fragil ce nu are în el nimic eroic, Haramu își pune o serie de întrebări esențiale privind propria sa condiție. El se întreabă cum a ajuns în această armată multinațională și ce caută în această confruntare cu muscalii. Prin intermediul acestuia, prozatorul descrie frământările sufletești ale individului confruntat cu o experiență dramatică, cu amenințarea morții. Rebreanu reușește să redea foarte bine dramatismul confruntării, totul fiind prezentat din perspectiva unor personaje martori și actori. Asemenea celebrului erou al lui Stendhal din *Mănăstirea din Parma*, Fabrice del Dongo, Haramu participă la niște întâmplări haotice: marșurile interminabile pe teren necunoscut, asaltul dramatic, țiuitul gloanțelor, primele victime care cad în jurul lui, focul executat asupra unui inamic care mult timp nu se vede, deruta retragerii din fața cazacilor mult mai numeroși etc. De altfel, narațiunea are un accentuat caracter cinematografic, anticipând astfel romanul *Pădurea spânzuraților*. Rebreanu descrie apoi frământările

rănitului care, deși aflat într-o situație disperată, nu se poate împăca cu ideea morții.

În paralel cu trăirile lui Haramu, scriitorul investighează și tumultul sentimental ce pune stăpânire pe căprarul Boroii în clipele dramatice ale asaltului. Un adevărat uriaș ce nu se sperie cu una cu două, acesta crede în șansa sa deoarece nutrește convingerea că „*glonțul se ține de cel ce se teme de dânsul*”. El explică moartea lui Haramu ca o pedeapsă divină pentru faptul că i-a distrus viața, luându-i iubita. Personajul trăiește o serie de sentimente contradictorii. El se simte sfâșiat între grozăvia războiului și speranța recuceririi iubirii alături de Ileana. Boroii se autoiluzionează imaginându-și întoarcerea acasă în satul Prislop și redobândirea fericirii de odinioară alături de persoana iubită. Speranțele personajului se dovedesc însă deșarte deoarece, ca o ironie a soartei, este și el ucis la scurt timp după moartea rivalului său. Narațiunea se încheie cu descrierea naturii, notația laconică aflându-se în concordanță cu infernul războiului, un cataclism ce dobândește dimensiuni cosmice: „*Gloanțele vâjâie ca furtuna. Soarele asfințește mânios, însângerând cerul și pământul*”.

În paralel cu prăpădul provocat de luptă, prozatorul prezintă și opiniile personajelor sale despre război. Astfel, dând glas ideilor sale antibeligerante bazate pe bunul simț popular, căprarul Boroii definește războiul în felul următor: „*sânge, moarte, durere, pacostea lumii*”. Situându-se pe o poziție similară, Ion Haramu afirmă că războiul este „*urgiea lui Dumnezeu*”.

Prin fresca veridică a războiului și dramele umane înfățișate, *Hora morții* rămâne una din reușitele certe ale prozei scurte rebreniene.

O altă capodoperă a nuvelisticii autorului *Răscoalei* este narațiunea Catastrofa. Este vorba de o creație ce a devenit celebră datorită faptului că,



prin problematica abordată, anticipează romanul *Pădurea spânzuraților*. Nuvela a fost publicată în anul 1919 în magazinul ilustrat lunar *Lectura pentru toți*, dar se pare că, în 1916, în timpul ocupării Bucureștiului de către trupele germane, Rebreanu avea deja încheiată o versiune a relatării. Doi ani mai târziu, în 1921, *Catastrofa* dă titlul unui volum de nuvele inspirate din tragediile războiului. După cum specifică însuși scriitorul, culegerea le este dedicată fraților săi căzuți pe câmpul de luptă: „În amintirea fraților mei dragi Emil, Virgil și Sever, uciși în marele război”.

Așa cum menționează Niculae Gheran și Nicolae Liu în comentariile lor din finalul volumului al II-lea din seria de *Opere*,<sup>18</sup> declanșarea în 1914 a primului război mondial a obligat sute de mii de români din Transilvania să se înroleze în armata imperială și să lupte pe fronturile din Serbia, Italia sau Polonia pentru o cauză care nu era a lor. O dată cu intrarea României în război împotriva Puterilor Centrale în august 1916, situația românilor din Ardeal a devenit și mai dramatică, deoarece s-au văzut obligați să lupte împotriva propriilor frați. Rebreanu trăiește în mod intens dramatismul acestei situații, situație reflectată și în capodoperele sale inspirate din război: nuvela *Catastrofa* și romanul *Pădurea spânzuraților*. Întâlnirea cu mai mulți refugiați din Transilvania precum și veștile sosite de la familie sporesc zbuciumul interior al prozatorului, neliniștit îndeosebi pentru soarta fratelui său Emil, care se lupta pe frontul din Italia și cel din Galiția. Chiar dacă Rebreanu realizează și de această dată o operă în care realul se împletește în mod veridic cu imaginarul, relatarea reflectă frământările și marile întrebări ale unui timp infernal.

Prin intermediul lui David Pop, prozatorul descrie un caz de conștiință ce anticipează drama lui Apostol Bologa, tragicul protagonist al romanului *Pădurea spânzuraților*. Debutul nuvelei ne prezintă biografia

unui om „fără însușiri”, care se complace în mediocritatea existenței sale cotidiene. Prozatorul descrie tihna patriarhală a provinciei în care se cufundă cu voluptate personajul său: „*David Pop iubea viața tihnită. Zbuciumările de nici un fel nu i-au plăcut niciodată. Râvnea liniște multă și muncă puțină, sau chiar de loc; și izbutise să le aibă pe urma hărniciei tatălui său, un țăran aprig, sânguitor și zgârcit, care făcuse avere*”. Bătrânul Pop a vrut să-și facă fiul „domn” prin intermediul învățăturii și visa ca acesta să devină avocat sau cel puțin protopop. Tânărul moștenește însă doar sângele rece al părinților săi, nu și ambiția acestora.. După ce a încercat zadarnic timp de șapte ani să învețe legile la Cluj, David se satură de școală și se întoarce acasă pe meleagurile născudene. Singura „realizare” a personajului în timpul studiilor a fost aceea că a făcut armata și că a reușit să treacă – spre surprinderea lui – chiar și examenul de ofițer în rezervă. În felul acesta, la treizeci și unu de ani, le putea arăta născudenilor că n-a stat degeaba la universitate. Chiar dacă în loc de avocat a devenit doar sublocotenent în rezervă, David Pop reușea să stârnească senzație în orașelul de provincie când, de ziua împăratului, își îmbrăca uniforma pentru a se duce la biserică. Apoi se căsătorește cu fata unui protopop de pe Târnave, care își asumă grija gospodăriei. Lipsit de ambiții, personajul ajunge să fie foarte mulțumit cu viața tihnită pe care o duce, chiar dacă existența sa se reducea la niște automatisme zilnice: „*Astfel, David era foarte mulțumit cu viața. În lume nu prea ieșea. Doar uneori la berărie, și joia, ziua bălciului, prin piață. Născudul, de altfel, atât avea*”. Personajul rămâne imun la tot ce se petrece în jurul său, indiferență valabilă și în cazul politicii. Nu se amestecă în disputa dintre români și unguri, încercând să rămână mereu echidistant.

Din această tihnă patriarhală îl smulge doar vestea declanșării războiului. Personajul începe să trăiască o criză tot mai puternică și începe



să regrete faptul că a devenit ofițer în rezervă. Dacă nu ar fi avut această ambiție, tatăl lui ar fi putut să îl scape de efectuarea serviciului militar și acum ar fi stat liniștit. În paralel cu prezentarea celor două momente diferite din biografia personajului, narațiunea cunoaște două dimensiuni distincte. Primul este static, în concordanță cu existența patriarhală a protagonistului, în timp ce al doilea se dovedește mult mai dinamic, mai amplu și mai dramatic. La regiment, David Pop nu se simțea bine printre ofițerii guralivi care discutau numai politică și puneau la cale soarta lumii, în schimb îi plăcea să stea în mijlocul plutonului pe care îl conducea, alcătuit numai din feciori de pe Valea Someșului care îl cunoșteau, îl respectau și care nu doreau războiul. Personajul încearcă să se liniștească spunându-și că își va face datoria. Incapabil de investigații psihologice mai adânci, el nu înțelege prea bine semnificațiile conceptului în spatele căruia se refugiază. Indiferența proverbială nu îl părăsește nici în momentul în care află că se vor bate cu sârbii deoarece, mulțumindu-se să își facă doar datoria, lui David Pop îi era totuna cu cine se va lupta. Privită din infernul războiului, viața anterioară dusă la Năsăud se transformă într-un vis frumos. David Pop devine un fel de somnambul ce își zice mereu ca o încurajare și ca o mângâiere: „*Îmi voi face datoria...*” Când, în fața dușmanului, batalionul îi jură din nou credință împăratului, David o face din tot sufletul deoarece „*jurământul îi întărea credința în datoria mântuitoare*”. Abia în momentul în care aude primele bubuituri ale tunurilor și șuieratul gloanțelor, și când primul flăcău din pluton cade în fața lui are revelația faptului că „*datoria e moartea*” și acest lucru îl tulbură. Însă, cu ignoranța ce-l caracterizează, personajul ajunge să se obișnuiască chiar și cu ideea morții, acest lucru apărând în ochii camarazilor săi ca o întruchipare a curajului. Este decorat, dar nu se bucură și nici nu poartă decorațiile, deoarece i se pare ridicol să fie

răsplătit pentru că își face datoria. După doi ani de război în care a colindat Serbia, Galiția și Polonia, este avansat și ajunge să comande o secție de mitraliere. Consecința este mutarea lui într-un regiment unguresc, unde se simțea stingher deoarece vorbea prost limba maghiară și nu se prea înțelegea cu soldații.

Semnificativă se dovedește întâlnirea dintre David Pop și Alexe Candale, un vechi prieten din vremea studenției. Prin întrebările pe care le pune, Candale se dovedește o întruchipare a conștiinței adormite a lui David Pop. Acesta a fost rănit de trei ori fără să înțeleagă de ce și nu ezită să releve absurditatea măcelului. Din cuvintele lui Candale se desprinde o pledoarie împotriva războiului, personajul fiind purtătorul ideilor antibeligerante ale scriitorului: „-Ne vărsăm sângele prin țări străine și nu știm pentru ce! Rosti Candale cu glasul de adineaori. Apoi, fiindcă în ochii lui David văzu aceeași nedumerire încăpățânată, urmă pătimaș, din ce în ce mai aprins: Dar ce-avem noi cu sârbii? Ce-avem noi cu rușii ori cu italienii? Ce-avem? Spune-mi tu, că eu degeaba mă întreb! Ce ne-au făcut și ce le-am făcut? Și cu toate acestea ne măcelărim de atâtea luni de zile. Tu habar n-ai ce s-au prăpădit din flăcări noastre, cât sânge românesc s-a vărsat! Au rămas satele pustii. Și toate degeaba! Înțelegi tu? Degeaba!... Ce va răsări din marea aceasta de sânge românesc, din pământurile îngrășate cu cadavrele noastre? Crezi tu că vom avea noi vreo mulțumire? Crezi?... E îngrozitor ce se petrece cu noi! Alții cel puțin știu că se sleiesc pentru ceva, alte neamuri. Dar noi? ...De ce? De ce?”

David Pop încearcă să opună ideilor lui Candale același recurs la datorie, dar prietenul îi atrage atenția asupra faptului că „orice datorie are margini”. Această întâlnire reușește să zdruncine pentru scurt timp liniștea de până atunci a personajului. Tulburarea ține însă foarte puțin, după care



David Pop se întoarce la automatismele sale zilnice: „*mitralierele, și somnul, și mâncarea*”.

În ciuda faptului că și-a făcut în mod conștiincios datoria, personajul devine suspect și este privit ca un trădător atunci când România intră în război. Acesta este momentul în care se declanșează criza omului „fără însușiri”, care nu își va mai regăsi niciodată liniștea imperturbabilă de până atunci. Ideea de a se lupta cu românii îl cutremură și nu îi dă pace. Un prim moment de îndoială a avut atunci când, într-o confruntare cu rușii, a auzit un muscal rănit văitându-se pe românește. Este o scenă vădit anticipativă, Rebreanu fiind un maestru al gradației. Cuprins de îndoială, David Pop recunoaște că „*E îngrozitor să se ucidă frate pe frate*”. Mai mult, personajul începe să își pună o serie de întrebări extrem de dureroase: „*Ce-aș face eu să fiu acolo, în fața lor, cu mitralierele mele?*” „*-Bine că nu sunt acolo!... Ar fi cumplit... Aici știu că-mi fac datoria și nu-mi mai pasă de nimic...*” Tot mai neliniștit și suspectat, personajul se gândește să își facă datoria până la capăt: „*Îmi voi împlini datoria până la capăt!... Datoria!... Datoria!...*” Cuvântul miraculos nu mai reușește să îi aducă liniștea, ba mai mult, personajul începe să se întrebe care este de fapt datoria lui. Moartea apare ca o posibilitate de ieșire din impas și leac împotriva durerii. Condiția personajului devine cu adevărat tragică în momentul în care, împreună cu alți ofițeri români, este mutat pe frontul din Transilvania. Extrem de hotărât, Alexe Candale afirmă că va trece la ai săi de îndată ce va putea și că nu va trage nici un singur foc de armă împotriva românilor, preferând mai degrabă să fie ucis. În antiteză, mult mai șovăielnic și neîndrăznind să înfrunte autoritatea existentă, David Pop nu poate invoca decât datoria sau jurământul făcut. O altă întâlnire simbolică a personajului este cea cu prietenul de odinioară, avocatul Emil Oprișor, ofițer și el în armata austro-

ungară. Mutat pe frontul românesc, înainte de a intra în luptă, acesta se confruntă cu aceleași grave probleme de conștiință ca și Alexe Candale sau David Pop. Odinioară un fervent apărător al românismului, acesta devine un conformist, ce alege calea împlinirii până la capăt a datoriei. Personajul este construit în antiteză cu Alexe Candale, fiind dublul în oglindă al acestuia. Avocatul nu admite ideea trădării, a încălcării jurământului depus: „-Ce zic, dragul meu?... Zic că trebuie să ne facem datoria. Iată!... Există oare altă posibilitate? Eu nu văd. Doar s-o ștergi la dușman... (David tresări auzindu-l cu câtă răceală rostește cuvântul «dușman».) Asta însă nu se poate. Întâi fiindcă ai jurat și ești obligat să-ți ții jurământul. Eu nu admit trădarea nici sub pretext că o faci pentru țară sau pentru neam. Trădătorul e un ticălos, orișice motive l-ar îndemna la trădare. Mai ales că motivele totdeauna, înțelegi, totdeauna sunt interesate într-un fel sau altul și izvorâte din egoisme lașe. Pe urmă, chiar presupunând că ai vrea să treci la dușman, întrebarea este: poți? Eu cred că nu. Fii sigur că pe noi ne supraveghează mii de ochi. O mișcare suspectă, și te trezești cu glonte în spate sau, în cazul cel mai rău, cu ștreangul. Și apoi, la urma urmelor, dușmanu-i dușman! Dacă trage el în tine, tu să nu tragi?” Ascultându-și prietenul de odinioară, David constată cât de ușor se pot găsi argumente pentru susținerea oricărei teze. Atât Alexe Candale cât și Emil Opreșor sunt niște personaje simbolice, ce exprimă cele două alternative posibile ale lui David Pop. În ciuda oscilației dramatice între „datoria” jurământului și cea a conștiinței, personajul amână să ia o hotărâre decisivă, situația-limită cu care se vede confruntat depășindu-i capacitățile de opțiune. Aflat în așteptarea unei miraculoase soluții salvatoare, el găsește refugiu în credință. Până la urmă, tocmai lipsa de decizie a personajului se transformă într-o decizie. David Pop amână atât de mult luarea unei hotărâri salvatoare încât



confruntarea cu frații săi devine inevitabilă. Chiar și titlul narațiunii trimite la experiența dramatică a personajului și la destinul tragic al acestuia. Interesându-se de mersul luptelor cu armata românească, David Pop află de soarta celor doi camarazi ai săi, Alexe Candale și Emil Oprișor. Destinul celor doi este exact invers decât ceea ce ei și-au imaginat: Candale moare pe câmpul de luptă în confruntarea cu frații săi, în timp ce Oprișor cade prizonier.

În mod treptat, personajul începe să ducă o existență dublă, trăind alternativ între două planuri: cel ideal, ocrotitor, al visului, întreținut și de scrisorile sosite de acasă (casa devine o întruchipare a paradisului pierdut) și realitatea dură a războiului. Cei doi ani petrecuți în infernul luptelor (un adevărat *descendus ad inferos* cum ar spune Mircea Eliade) sunt definiți în felul următor de către personaj: „*Sânge, moarte, schije de obuze, sâsâit de gloanțe, troznete, explozii, murdărie, sudoare... ce viață!*” Deși cuvântul „datorie” se golește tot mai mult de conținut pe parcursul anilor petrecuți în război, David Pop rămâne același personaj indecis, care doar intuiește ceea ce ar trebui să facă, dar care este incapabil să ia o decizie și care se refugiază mereu în spatele aceluiasi cuvânt magic: „*«Să-ți faci datoria, asta-i!» își zise cu un zâmbet amar. Numai datoria îți dă liniștea și puterea sufletească ce-ți trebuie în viață.*”

I se ivi în minte repede întrebarea: «Care datorie?» dar avu puterea s-o înlăture. «Orice datorie e sfântă», mormăi dânsul. În suflet i se zbătea o încheștare dureroasă, era mișcat, și în ochi avea lacrimi. Își înăbuși inima scrâșnind: «Soarta e afurisită. Soarta e crâncenă. Dar ce poți face împotriva soartei?»

În momentul în care este prins, personajul se simte ușurat deoarece drama indeciziei sale ia sfârșit. Eliberat de datoria față de armata imperială,

David Pop trăiește o revelație și vrea să își exprime adeziunea față de frații săi, adeziune însă greu de declarat după recursul la arme. De aici și replica violentă a soldaților români într-o scenă de real dramatism: „Își dădea seama că moare și se bucura. De acum s-a sfârșit orice datorie, s-a sfârșit tot. Simțea ușurarea cea mare și ar fi vrut numai să mai aibă puterea să strige cu glas tare că s-a isprăvit datoria. Se sforță să se ridice și nu putu. Din gât însă îi izbucni un geamăt surd:

-Frate... român...

Plutonierul îi auzi vorbele și se întoarse sălbatec.

-Ne omorâși cinci ceasuri cu mitraliera, și acum mai zici că ești frate?... Grijană și anafura ta de câine!

Cu patul puștii, cu amândouă mâinile, îi trăsni peste cap. Osul pârâi, țeasta se turti, iar creierii amestecați cu sânge se scurseră pe țeava mașinii.

În șanțurile dimprejur încăierarea era în toi. Se sfâșia om pe om, sângele țâșnea din răni pătimase, iar loviturile cădeau vajnice, ucigătoare”.

Finalul narațiunii este simbolic și marchează întoarcerea lui David Pop la sânul Naturii Mamă. Scena cufundării în mijlocul naturii ocrotitoare după eliberarea de obsesia datoriei este aproape mioritică, iar inserțiile de peisaj sugerează eternitatea și calmul naturii, în antiteză cu furia războiului: „Lupta trecu înainte. David Pop era singur. Pământul scormonit de ghiulele parcă se potrivea să-i facă culcuș bun, iar soarele milos îl săruta pe ochii mari, minunați, pe obrajii însângerați, pe gura strâmbă, pe toată fața scofâlcită. Și zâmbetul mortului răspundea și acum parcă mai umilit, mai necăjit: «Frate... român...»”



Asemenea unor confrăți precum Hortensiei Papadat-Bengescu în *Balaurul*, Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sau Cezar Petrescu în romanul *Întunecare*, Liviu Rebreanu nu este preocupat de latura exterioară a războiului, de înfățișarea detaliată a carnajului, ci de relevarea consecințelor acestuia asupra conștiințelor. Asemenea drame de conștiință trăiesc atât David Pop din *Catastrofa*, cât mai ales Apostol Bologa, protagonistul romanului *Pădurea spânzuraților*. Cu toate acestea, din nuvelele lui Liviu Rebreanu nu lipsesc episoadele violente, cu tentă naturalistă, ce anticipează episoadele similare din romanele de mai târziu. De exemplu, scena dură a morții lui David Pop prefigurează episodul uciderii bătrânului boier Miron Iuga din romanul *Răscoala*. Prin zugrăvirea unor asemenea incidente, Rebreanu nu aspiră să devină un simplu vânător de efecte, ci dorește să schimbe mentalități. Spre deosebire de tradiția instaurată de viața literară a timpului, prozatorul dorește să atragă atenția asupra faptului că realitatea este mult mai diversă și că literatura nu trebuie să exprime doar latura idilică a existenței.

Un alt episod dramatic din timpul primului război mondial surprinde narațiunea *Ițic Ștrul, dezertor*. Tema abordată este șocantă, mai puțin întâlnită în literatura vremii, distrugând festivismul și eroismul de paradă din manualele de istorie. Este vorba de imaginea soldatului care nu devine o victimă a inamicului, ci a propriilor săi camarazi. Rebreanu înfățișează destinul tragic al unui personaj mediocru, un veritabil anti-erou, ce nu reușește să facă față situațiilor limită cu care este confruntat în timpul războiului. Pe lângă fragilitatea sa fizică, Ițic Ștrul se dovedește vulnerabil și datorită condiției sale de evreu, viața lui fiind pusă în pericol în momentul în care la comanda plutonului său vine un locotenent care nu îl vede cu ochi buni. Prozatorul lasă să planeze o anumită stare de ambiguitate asupra

întâmplărilor și nu precizează cu exactitate dacă aversiunea ofițerului se declanșează datorită condiției fizice precare a lui Ițic sau grație originii sale iudaice. Total diferită este însă atitudinea căprarului Ion Ghioagă, un alt personaj care este pus într-o situație-limită și care nu știe cum să împace ordinul primit cu glasul conștiinței sale.

Narațiunea a apărut în revista *Sburătorul* (1920), revistă condusă de criticul literar Eugen Lovinescu, și a fost inclusă apoi în numeroase volume de proză scurtă purtând semnătura scriitorului. După cum se precizează în ediția critică a *Operele* lui Liviu Rebreanu<sup>19</sup>, se pare că la baza nuvelei se găsește un caz real povestit lui Liviu Rebreanu de Mihail Sorbul, cumnatul său, reîntors recent de pe front. Narațiunea este redactată în paralel cu romanul *Pădurea spânzuraților*, ceea ce explică o serie de elemente comune celor două narațiuni precum decorul sumbru, expresionist, aflat în deplină concordanță cu golul existențial resimțit de către personaje sau obsesia spânzurătorii, moartea fiind văzută ca o posibilitate de salvare dintr-o situație critică, fără ieșire. Se pare că tema abordată și realismul dur i-au provocat numeroase neplăceri scriitorului, stârnind indignarea cercurilor naționalist-șovine, care nu acceptau o asemenea perspectivă asupra ofițerului român. Liviu Rebreanu a fost învinuit de condamnare a războiului național și prezentare denaturată a cadrelor armatei.

În esență, *Ițic Ștrul, dezertor* este o scenetă la care participă doar doi actori și care îndeplinesc ordinele date de un al treilea, care rămâne însă în afara reprezentației. Cei doi protagoniști sunt soldatul Ițic Ștrul și caporalul Ion Ghioagă. Ei pleacă în recunoaștere, dar drumul lor se va dovedi o adevărată coborâre în infern. De altfel, în paralel cu voiajul exterior are loc și o călătorie interioară în zonele abisale ale conștiinței personajelor. Sub acest aspect drumul protagoniștilor se dovedește inițiativ, ducând la



clarificarea adevărului. Liviu Rebreanu nu este preocupat nici de data aceasta de latura exterioară a războiului, de prezentarea unor scene de senzație, chiar dacă acestea îi puteau garanta un real succes de public. Descrierea scenelor dure, cu valuri de sânge și munți de cadavre este lăsată pe seama vânătorilor de efecte, prozatorul preferând investigația psihologică. În scrierile sale inspirate din război, Rebreanu preferă abordarea personajelor mediocre, deoarece acestea se dovedesc mai vulnerabile în fața vitregiilor soartei decât eroii autentici.

Pretextul drumului parcurs de cei doi soldați este o recunoaștere în liniile inamice, dar drumul geografic este dublat de călătoria în timp în trecut prin intermediul căreia se explică prezentul, implicit raporturile reale dintre cei doi protagoniști. În esență, utilizând tehnica rezumării, Rebreanu schițează profilul spiritual a doi oameni nevoiași, originari din Fălticeni. Deși scriitorul continuă să rămână adeptul persoanei a treia singular în relatare, la început, evenimentele sunt prezentate din perspectiva lui Ițic Ștrul. Acesta este un autentic anti-erou, o caricatură de soldat. El întruchipează omul fragil, vulnerabil, victima sigură, care nu are nimic în comun cu războiul la care este forțat să participe. Portretul personajului este realizat în manieră balzaciană și se caracterizează prin extraordinara migală a detaliilor: *„Veselia se stinse blând în ochii lui Ițic Ștrul. Glasul căprarului, straniu și puțin tremurat, i se prelinse în inimă ca o amenințare neînțeleasă. Mai vru să întindă vorba, dar curajul i se opri în gât. Apoi, cuprins de zăpăceală, porni iar să se șteargă de sudoare, acum însă numai cu palma goală. Întâi pe frunte, apoi pe ceafă și pe urmă pe gât. Mai ales gâtul și-l mângâia prelung, ca și când i-ar fi fost mai drag ca oricare altă parte a corpului. Avea un gât înalt, uscat, cu vinele umflate, cu o piele foarte roșie și puțin zbârcită, punctată cu pistrui cafenii cât urmele de*

vărsat. Sub bărbie începea părul cărămiziu, rar și murdar, care-i acoperea și fălcile, împreunându-se cu mustățile și urcându-se pe obraji până pe sub ochii verzi, vioi și parcă veșnic speriați. Din mijlocul feței păroase și roșcovane, nasul coroiat și subțire se ridica brusc, dominator, dându-i o înfățișare veselă, chiar când ochii și gura se umpleau de tristețe. Capul totuși părea prea mare pentru trupul lui pipernicit, slăbuț, pe care hainele militare groase, sacul din spinare și arma grea, te miri cum, nu-l doborau". Prozatorul insistă periodic pe anumite detalii, ce se vor dovedi ulterior semnificative în desfășurarea conflictului. Un asemenea amănunt este, în cazul lui Ițic, gâtul excesiv de lung, care îl face și mai vulnerabil și care prefigurează scena sinuciderii personajului. Povestea lui Ițic Ștrul este povestea unui autentic anti-erou. „Fricos și bănuitor”, acesta era supranumit „iepurele” și, într-o primă etapă, își merită cu prisosință porecla. De exemplu, în momentul în care este considerat apt pentru serviciul militar, el leșină de frică. Văzând însă că în timpul confruntărilor nu moare toată lumea, personajul începe să se obișnuiască cu războiul, devine capabil chiar de unele fapte de vitejie și reușește să cucerească aprecierea superiorilor săi. Ba mai mult, el începe să viseze chiar la o medalie, ceea ce ar schimba definitiv opiniile celor din jur, care l-ar considera un adevărat bărbat. Speranțele personajului se năruie în momentul în care se schimbă comandantul companiei, locotenentul cel nou manifestând o atitudine ostilă față de soldatul vulnerabil. În consecință, Ițic redevine personajul fricos de odinioară.

Pe parcursul falsei recunoașteri pe care o întreprind, Ițic nu înțelege ceea ce se petrece în forul intim al camaradului său și încearcă să îi decrypteze gândurile pornind de la gesturi și mimică. De altfel, aproape întreaga narațiune este redactată din perspectiva evreului care vrea să afle



adevărul în privința propriului său destin. Pentru a reliefa spaima cumplită a personajului, prozatorul utilizează, ca de atâtea ori în narațiunile sale, comparația: „Aici nu-i lucru curat. Nu îndrăznea să-și închipuiască ce poate să fie. Se simțea însă atât de singur, cum nu se mai simțise niciodată. Degeaba încerca să se molcomească și să se mângâie că se sperie de năluciri. În adâncul inimii lui frica se zvârcolea tot mai dureroasă. I se părea ca și când s-ar fi trezit în miez de noapte, singur, fără nici o apărare, în mijlocul unei cete de tâlhari hotărâți să-l omoare”. Situația devine cu adevărat dramatică în momentul în care supozițiile personajului se adevăresc, presimțirile sale cele mai sumbre devenind niște certitudini chinuitoare. Ițic nu înțelege de ce ar trebui să dezerteze din moment ce și-a făcut datoria, luptând la fel de bine ca oricare alt soldat. Pe de altă parte, tentativa de a trece la dușman echivalează cu o sinucidere. Pentru a fi și mai convingător, în reproșurile amare pe care i le face prietenului de odinioară, Ițic își evocă familia de care nu vrea să se despartă și la care nu se mai poate întoarce dacă este dat dezertor: „Lasă, c-am priceput eu ispita, că nu-s prost... Vrei să mă faci dezertor, ai? Mă mir că nu ți-i rușine, Ionică! Încaltea de nu ne-am cunoaște de-acasă... Rău îți șade, Ionică, zău așa! Adică ce ți-am greșit eu ție de umbli să mă dai dezertor? Nu ți-ar fi milă să-mi lași familia pe drumuri și să mă faci și pe mine să nu mă mai pot întoarce acasă niciodată?... Ei, iacă, eu nu vreau să fiu dezertor! Nu vreau și nu vreau!” Caporalul îi explică însă că destinul i-a fost pecetluit de o instanță superioară încă înainte de a porni ei în recunoaștere și că a fost declarat deja dezertor. De aici și titlul narațiunii: „Crede-mă, măi frate! Ordin! Auzi? Ordin de la don locotenent... Uite-acu tu nici nu mai ești în compania noastră. Raportul a plecat de azi-dimineață: Ițic Ștrul, dezertor...”

Cel de al doilea personaj referențial al scenetei este caporalul Ion Ghioagă. Mult timp, reacțiile acestuia sunt descrise din punctul de vedere al lui Ițic, care vrea să îi afle intențiile. Perspectiva aceasta se va schimba abia în final, când asistăm la o răsturnare a situațiilor, victima fiind descrisă din perspectiva călăului. Nici situația căprarului nu este ușoară, succintele incursiuni în trecut având rolul de a justifica prezentul, adică de a înfățișa adevăratele relații dintre cele două personaje. Cei doi se cunoșteau de acasă, din Fălticeni, unde Ițic avea un mic han în care îi găzduia pe țăranii care veneau la târg. Ghioagă trăgea la evreu de vreo zece ani, astfel încât s-au împrietenit și se ajutau la nevoie. Situația caporalului este cu atât mai dificilă cu cât îi datora lui Ițic patru poli pentru boii cumpărați odinioară la târg, bani pe care nu a putut să îi înapoieze nici până în prezent. Cei doi rămân prieteni și în război, cu atât mai mult cu cât Ițic știa să își aprecieze superiorul. În momentul în care locotenentul îi ordonă să-l împuște pe evreu și să îl îngroape, Ghioagă are de ales între sentimentele sale și datorie. Singurul lucru pe care îl mai poate face pentru prietenul său este acela să îl conducă înspre liniile inamice și să îl lase să dezerteze. Mult timp deductibile doar din reacțiile lui, adevăratele frământări ale căprarului ies la iveală în final, când personajul se felicita că nu a intrat în păcat: *„Porni singur pe calea pe care au venit amândoi, cu capul în pământ, cu inima ca plumbul. Își făcu cruce de mai multe ori până să-și simtă sufletul ușurat. Atunci își zise, oftând adânc: «Mulțumesc, Doamne, că m-ai îndreptat să mă feresc de păcat... L-aș fi avut pe suflet toată viața... Bietul Ițic!»”*

Abandonat în haosul nopții (obscuritate ce anunță sfârșitul personajului) și amenințat să nu se întoarcă deoarece tot nu scapă și îl pune într-o situație dificilă și pe caporal, Ițic se hotărăște să se sinucidă, spânzurându-se de craca uriașă a unui brad. Scena nu are nimic eroic, fiind



în concordanță cu existența tragi-comică a personajului. Mai mult, Ițic parcă găsește în moarte vitejia care i-a lipsit în timpul vieții. Tabloul realizat este dur, șocant, scriitorul insistând pe detaliile naturaliste, puțin întâlnite în proza vremii: „*Ițic atârna sub creanga nemișcată, ca un viteaz în poziție reglementară. Doar că în loc de capelă avea un strat de zăpadă proaspătă peste părul zbârlit și că bocancii erau despărțiți de pământ cu vreo două palme. Ochii lui umflați și ieșiți din orbite priveau și acum speriați în zare spre tranșeele companiei. Lumina albă însă îi săruta fața învinețită, ștergând urmele suferințelor și netezind cutele imputării*”. Motivul privirii este prezent deja în această narațiune, prefigurând unul din leitmotivele romanului *Pădurea spânzuraților*. Privirea lui Ițic reprezintă un reproș adresat din lumea de dincolo celor care l-au obligat să se sinucidă.

Finalul narațiunii este și el ironic, tragi-comic, marcând victoria paradoxală a personajului, eliberarea lui din infernul războiului, în timp ce lumea continuă să fie dominată de forțele malefice: „*În văzduh, peste capul lui Ițic Ștrul, războiul vâjâia mai furios, mai nesăturat, ca o uriașă pasăre de pradă*”.

Narațiunea propriu-zisă și crizele de conștiință ale personajelor sunt pigmentate și în această narațiune de scurte infuzii de peisaj. Decorul este sumbru, expresionist, împrumutat parcă din opera lui Bacovia sau din pictura lui Edward Munch. Aceasta deoarece, la Liviu Rebreanu, peisajul nu este privit în sine, ci reprezintă o modalitate de exteriorizare a stărilor sufletești, constituie o expresie a frământărilor interioare ale personajelor. Natura devine oglinda neliniștilor și a dramelor acumulate de către protagoniști. Obsesiile provocate de amenințarea morții, teroarea exercitată de cataclismele războiului sunt trăsături ce apropie creația lui Liviu Rebreanu de mișcarea expresionistă. Iată cum arată un asemenea peisaj

apocaliptic, devastat de război: „Urmele lor se iveau ca niște pete negre, mereu mai mici, pe spinarea dealului acoperită cu un cearșaf alb nesfârșit. Parapetul șanțului șerpuia ca o boțitură cenușie, frântă pe-alocuri, pierzându-se în zare. Zăpada sfărâmicioasă stăpânea tot cuprinsul, atât de albă, că, privind-o mai mult, ustura ochii. Cerul însă era mohorât și apăsător și se cobora foarte jos, parcă s-ar fi pus să strivească pământul. În văzduh rătăcea o tristețe grea, care pătrundea în suflete mai adânc decât frigul atotstăpânitor. Câțiva copaci răzleți, negri, cu crengile despuiate, asemenea unor oameni bolnavi cerând iertare, vegheau încremeniți sub povara singurătății”.

Proza scurtă a lui Liviu Rebreanu nu a fost receptată cu prea mult entuziasm într-un moment în care se dădea bătălia pentru impunerea romanului național, iar întrebarea care frământa în mod obsedant viața literară era „De ce nu avem roman?” În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), G.Călinescu este de părere că identificarea marilor creații de mai târziu în nuvelistica lui Liviu Rebreanu ține mai mult de o lectură inversă decât de o anticipare firească a evoluției artistice a scriitorului: „Că ar fi trebuit să se prevadă în nuvelistica lui Liviu Rebreanu considerabila creație de mai târziu, e lucru discutabil. Sigur este că azi descoperim în această nuvelistică liniile operei mature. Nuvelele sunt de fapt niște simple aspecte. S-ar zice că un pictor de mari compoziții s-a exersat desenând detalii, brațe, pumni strânși, picioare, în vederea unei imense pânze, ce se ghicește a fi din câmpul vieții rudimentare”.<sup>20</sup> Marele critic aprecia îndeosebi proza de inspirație rurală a scriitorului și considera că, de îndată ce acesta se abate de la viața rustică, prozele sale nu mai au aceeași consistență. Călinescu mai identifică în nuvele direcția înspre care se îndrepta analiza psihologică a scriitorului: „Aceste nuvele, azi îngălbenite,



arată raza exactă de investigație psihologică a scriitorului, care este sufletul întunecat, cvasi-bestial, cu procese încete, trudnice, cu izbucniri violente, aproape feroase”.<sup>21</sup>

Un alt critic literar important al momentului, E. Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929), pare să împărtășească opiniile lui G. Călinescu despre nuvelistica lui Liviu Rebreanu: „Adevărata situație literară a d-lui Rebreanu începe de după război, o dată cu *Ion*. Nimic din ce a publicat înainte nu ne putea face să prevedem admirabila dezvoltare a acestui talent, care a început și continuat vreo zece ani, nu numai fără strălucire dar și fără indicații de viitor”.<sup>22</sup> Debutul puțin semnificativ al scriitorului este explicat atât prin evoluția înceată a talentului său cât și prin natura genului în care s-a exersat: „creator obiectiv prin îngrădădire de imponderabile și prin construcție arhitectonică, chiar și în operele din urmă talentul lui se desfășoară lent și nu se poate fixa în plasa interesului unei construcții laborioase decât după un număr destul de mare de pagini”.<sup>23</sup> În viziunea criticului de la *Sburătorul*, singura nuvelă care anunță un scriitor autentic și care prefigurează romanele *Ion* și *Pădurea spânzuraților* este *Ițic Ștrul, dezertor*.

Unul din puținii exegeți care nu au minimalizat debutul prozatorului a fost Tudor Vianu. În *Arta prozatorilor români* (1941), acesta reconstituie contextul apariției nuvelisticii lui Liviu Rebreanu. Tudor Vianu remarcă faptul că, în creațiile autorului ardelean, omul elementar nu mai este prezentat într-o manieră mitică și eroică la fel ca în cazul lui Sandu-Aldea, Emil Gârleanu sau Mihail Sadoveanu. Spre deosebire de scriitorii semănătoriști și poporaniști, autorul *Catastrofei* reasează omul „în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate

*din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă, care anunța un maestru”.*<sup>24</sup>

Interpretările mai recente au redescoperit nuvelistica autorului *Răscoalei*, relevând contribuția scriitorului la dezvoltarea prozei scurte românești. De altfel, începând cu 1968, excelenta ediție critică realizată de Nicolae Gheran le-a deschis noi perspective exegetilor, având un rol esențial în reconstituirea spectacolului genezei și al devenirii operei scriitorului. Pe lângă monografiile semnate de Ov. S. Crohmălniceanu, Al. Piru, Lucian Raicu, Nicolae Gheran, Stancu Ilin, Aurel Sasu, Al. Săndulescu, Elena Dragoș sau Dan Mănucă, în ultimii ani au reținut atenția îndeosebi studiile semnate de Mircea Muthu și Ion Simuț. În *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*,<sup>25</sup> Mircea Muthu depășește stadiul cu precădere elogiativ al interpretărilor, căutând „indicii de actualitate” ai operei rebreniene. Într-o investigație ce pune un accent deosebit pe naratologie, criticul vrea să spargă clișeele perpetuate de manualele școlare, atrăgând atenția asupra faptului că orizontul lecturii își modifică neînterupt parametrii, certificând astfel o altă mentalitate receptoare. Rebreanu intuiește direcțiile artei moderne, este un spirit receptiv, dar nu poate renunța la prerogativele obiectivității. Ideea de bază a acestei lucrări dense este surprinderea unui paradox la Rebreanu. În viziunea lui Mircea Muthu, atât proza cât și ideile teoretice ale lui Liviu Rebreanu ilustrează paradoxul organicului resimțit și dorit ca peren, însă minat de o dramă care este aceea a societății moderne însăși. Aceeași nevoie de depășire a clișeeilor răzbate și din studiul lui Ion Simuț.<sup>26</sup> Abordând problema receptării critice a operei lui Liviu Rebreanu, aceste vorbește de prejudecățile exegetilor în investigarea operei scriitorului. O asemenea prejudecată este disprețul manifestat față de proza scurtă în



favoarea romanelor, chiar dacă printre nuvelele autorului se găsesc și câteva capodopere ale genului.

Recitind proza scurtă a scriitorului, Ioana Em. Petrescu face câteva observații extrem de pertinente despre primele nuvele ale lui Liviu Rebreanu. Exegeta remarcă indecizia formulei narative asumate de scriitor, faptul că unele narațiuni reprezintă un amestec de povestire și nuvelă (*Cântecul iubirii*), în timp ce altele (*Idilă de la țară*) constituie un amalgam rezultat din îmbinarea schiței cu evocarea. Fenomenul nu este singular, el putând fi relevat și în creația altor scriitori români de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Astfel, sunt cunoscute ezităările lui Delavrancea între romantism și naturalism sau cele lui Brătescu-Voinești între nuvelă și povestire. Ca urmare, prin universul tematic, dar mai ales prin tonalitatea sentimentală și formulă narativă, creația lui Rebreanu reflectă însăși condiția prozei românești dintr-o anumită epocă istorică. Metamorfoza prin care trece narațiunea rebreniană este explicată prin interesul pentru analiza psihologică, care purifică în mod treptat structura narativă, „din care orice marcă de tip povestire este eliminată: în același timp, amestecul de elemente romantice și naturaliste dispare, pentru că dispare atitudinea (specifică unui Delavrancea) de simpatie morală, de înduioșată implicare a naratorului în destinul eroilor săi”.<sup>27</sup> Ca urmare, la fel ca proza Hortensiei Papadat-Bengescu, nuvelistica rebreniană cunoaște un proces de obiectivare ce echivalează cu configurarea treptată a statutului estetic al nuvelei. Ioana Em. Petrescu este de părere că marile reușite ale autorului *Catastrofei* redescoperă tradiția impusă de Caragiale.

Mihai Zamfir se apropie de scrierile tânărului Rebreanu „într-o tentativă de a construi arheologia capodoperei”.<sup>28</sup> Criticul literar dorește să identifice cifra care elucidează misterul trecerii de la mediocritatea prozelor

scurte din debutul creației la perenitatea operelor majore de mai târziu. Exegetul se întreabă, în mod justificat, cum a fost posibil ca autorul lui *Ion* și al *Răscoalei* să fie, în același timp, autorul unor romane de duzină. Mihai Zamfir crede că, pentru Rebreanu, abandonarea „lumii satului” în favoarea „lumii orașului” echivalează cu o adevărată „trădare” a vocației inițiale, având consecințe importante și în plan auctorial. Suprapunând grila tematică celei cronologice, Mihai Zamfir introduce în proza scurtă rebreniană o ordine neașteptată. Nuvela scrisă în primii ani de creație este o nuvelă „țăărănească” și tradițională, în timp ce nuvela elaborată în paralel cu romanul *Ion* este o nuvelă de factură opusă, citadină și cehoviană. În narațiunile ținând de un „ruralism fundamental”, prozatorul reface structurile matriciale ale novellei renascentiste, care „cuprinde un destin și un univers, amândouă concentrate în formulă paradigmatică; structura ei este rondă, fixă, repetabilă, retenibilă pe cale orală”.<sup>29</sup> O schimbare de paradigmă se petrece în creațiile aparținând perioadei 1912-1913, când Rebreanu se apropie de modelul cehovian. Spre deosebire de novella renascentistă, nuvela cehoviană surprinde doar un fragment de existență. Mihai Zamfir îl consideră pe autorul *Răscoalei* un mare autor de novelle, dar un nuvelist șters. Criticul este de părere că dihotomia novellă / nuvelă funcționează și în cazul romanelor. Mai mult, în modelul structural al nuvelei, el citește evoluția viitoare a prozatorului: „Rebreanu rămâne toată viața fidel – desigur fără să vrea – specificului de tinerețe, atingând capodopera numai în compunerile impersonale, originare, în epopeile prozastice. Va scrie cele mai reușite romane numai atunci când exploatează psihologia regresivă, violența primară, forța tehnică a anonimatului – adică atunci când romanul amplu mai păstrează o vagă legătură cu novella. În formula novella vs. nuvelă descifrăm nu numai raportul între



*narațiunea fundamentală și narațiunea ocazională la Rebreanu, ci și între narațiunea valoroasă și narațiunea eșuată. Răsfrângeri depărtate ale criptogramei ar fi, prin urmare, și Ion sau Răscoala vs. Jar sau Amândoi”.*<sup>30</sup>

La rândul lui, Ion Vlad<sup>31</sup> este de părere că prozele începuturilor literare ale lui Liviu Rebreanu stau sub pecetea universului țăranesc. Scriitorul și-a asumat atât semnul protector al literaturii poporanist-semănătoriste cât și lecția marelui realism. El inventează o lume dominată de însemnele tragicului, de coordonatele apăsătoare ale morții, culpei, spaimei și neliniștii.

Este firesc ca un adept al modelului narativ balzacian precum Liviu Rebreanu să aleagă, și în sfera prozei scurte, forma obiectivată a nuvelei și nu subiectivitatea exacerbată a povestirii sau stilul extrem de laconic al schiței. Chiar dacă perspectiva rece, detașată, a scriitorului omniscient domină aceste narațiuni, merită remarcat efortul scriitorului de a-și înnoi mereu scriitura, atât cu teme noi, inexistente în proza scurtă românească de la începutul secolului XX, cât și prin recursul la forme diverse ale epicului precum povestirea (cu varianta povestirii în povestire) sau schița. Deși considerată doar un exercițiu minor ce prefățează prin tematică și tipologia personajelor marile construcții epice de mai târziu, nuvelistica prozatorului transilvănean introduce numeroase elemente novatoare în literatura timpului. Asemenea romanelor, proza scurtă a lui Liviu Rebreanu este foarte diversă, dar și extrem de eterogenă din punct de vedere valoric, alături de adevărate capodopere ale genului situându-se și o serie de creații mai puțin reușite. În ceea ce privește protagoniștii acestei lumi, Rebreanu impune câteva izbutite documente umane, care surprind în contextul epocii prin precizia analizei psihologice și minuțiozitatea investigației sociale. Deși este

vorba de un scriitor care preferă, de regulă, asumarea omniscienței demiurgice, uneori, din atenta radiografie socială nu lipsește nici latura ironică a observației. Îndeosebi proza inspirată din realitățile dramatice ale primului război mondial reușește să impună o serie de personaje care trăiesc confruntări decisive și crize existențiale specifice literaturii moderne. Prozatorul surprinde o serie de episoade pline de dramatism, adevărate „*felii de viață*” de o conciziune extremă. O umanitate elementară se confruntă în aceste relatări, o umanitate degradată, adesea instinctuală, incapabilă de sentimente delicate. Scriitorul încearcă să păstreze mereu perspectiva detașată, rece a scriitorului balzacian, care își cenzurează puternic sentimentele. El pare a fi martorul impasibil al unui spectacol tragic ce se derulează în fața ochilor săi, un spectacol în care – asemenea lui Eminescu în poemul *Glossă* – refuză să se integreze. Preferând excesului de picaresc investigația psihologică, prozatorul știe să alterneze analiza crizelor de conștiință cu scurtele infuzii de peisaj, care amplifică starea de spirit a personajelor. În esență, prin procedeele asumate, proza scurtă a lui Liviu Rebreanu echivalează, în epocă, cu depășirea tradiționalismului și asumarea deplină a modernității.



## NOTE:

- 1.Tudor Vianu, *Opere 5. Studii de stilistică (Arta prozatorilor români)*, Antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, București, 1975, p.269.
- 2.Liviu Rebreanu, *Centenarul nuvelei românești*, în vol. *Amalgam*, ed. cit., pp.96-102. A se vedea și Liviu Rebreanu, *Opere 15*, ed. cit., pp.207-212.
- 3.Liviu Rebreanu, *Amalgam*, ed. cit., p.96.
- 4.*Ibidem*, p.96.
- 5.*Ibidem*, p.96.
- 6.*Ibidem*, p.96.
- 7.*Ibidem*, p.101.
- 8.*Ibidem*, p.102.
- 9.*Ibidem*, p.102.
- 10.Proza scurtă în limba maghiară a scriitorului a fost reunită în primul volum din seria de *Opere. Nuvele*, Text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Nicolae Gheran și Nicolae Liu, Studiu introductiv de Al.Piru, Editura pentru literatură, 1968. În lucrarea intitulată *Rebreanu. Dincolo de realism* (Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 1997), criticul Ion Simuț acordă o atenție deosebită perioadei de ucenicie a prozatorului, inclusiv încercărilor în limba maghiară ale acestuia.
- 11.Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, studiu introductiv la Liviu Rebreanu, *Opere 1. Nuvele*. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Nicolae Gheran și Nicolae Liu, Studiu introductiv de Al.Piru, E.P.L., 1968, pp. VIII-IX.
- 12.Cf. Liviu Rebreanu, *Opere 2. Nuvele*. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Nicolae Gheran și Nicolae Liu, Editura pentru literatură, 1968, pp.337-338.
- 13.Liviu Rebreanu, *Opere 2. Nuvele*, ed. cit., pp.338-339.
- 14.Liviu Rebreanu, *Opere 3. Nuvele*. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Nicolae Gheran și Nicolae Liu, Editura pentru literatură, 1968, pp.414-416.
- 15.*Ibidem*, pp.420-421.
- 16.*Ibidem*, p.420.
- 17.Liviu Rebreanu, *Opere 2. Nuvele*, ed. cit., p.394.
- 18.*Ibidem*, p.408.
- 19.Liviu Rebreanu, *Opere 3. Nuvele*, ed. cit., p.389.

- 20.G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al.Piru, Editura Minerva, București, 1982, p.731.
- 21.*Ibidem*, p.731.
- 22.E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol.2, Editura Minerva, București, 1973, p.255.
- 23.*Ibidem*, pp.255-256.
- 24.Tudor Vianu, *Opere 5. Studii de stilistică (Arta prozatorilor români)*, ed. cit., p.270.
- 25.Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
- 26.Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 1997, p.12.
- 27.Ioana Em.Petrescu, *Extazul dansului*, în vol. *Liviu Rebreanu după un veac. Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi. O carte gândită și alcătuită de Mircea Zăciu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p.248.
- 28.Mihai Zamfir, *Novella și nuvela (Proza tânărului Rebreanu)*, în vol. *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, 1988, p.11.
- 29.*Ibidem*, p.16.
- 30.*Ibidem*, p.19.
- 31.Ion Vlad, *Lectura prozei. Eseuri. Comentarii. Interpretări*, Editura Cartea Românească, 1991, pp.64-70.



### III. NARAȚIUNEA AUTOBIOGRAFICĂ. ROMANUL-JURNAL

Proza de factură autobiografică reprezintă un sector aparte al creației lui Liviu Rebreanu. Este vorba de o literatură care marchează îndepărtarea (conștientă sau accidentală) a scriitorului de modelul narativ obiectivat și apropierea de un model narativ diferit, subiectiv și experimental, situat la antipodul balzacianismului, avându-l drept principal promotor pe Marcel Proust. Dorința romancierului de a-și îmbogăți neîntrerupt discursul epic a dus la descoperirea narațiunii la persoana întâi singular și la asumarea esteticii autenticității, două din cele mai semnificative coordonate ale romanului modern din perioada interbelică. În mod șocant, prin asimilarea unui discurs subiectivizat, Liviu Rebreanu se apropie de o serie de figuri marcante ale literaturii de factură autenticistă precum Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian sau M. Blecher. Chiar dacă nu au o valoare estetică deosebită, narațiuni precum *Cuibul visurilor*, *Dincolo* sau *Calvarul* traduc efortul continuu al prozatorului de a-și diversifica registrul epic. Umbrite de marile creații obiective, care au acaparat de-a lungul timpului interesul criticii literare prin valoarea lor

estetică indiscutabilă, asemenea scrieri reușesc să surprindă deoarece propun o față mult mai puțin cunoscută a prozatorului. Ele merită să fie readuse în actualitate datorită faptului că dezvăluie complexitatea artistică a lui Liviu Rebreanu, proteismul estetic al acestuia. Romancierul reușește să demonstreze faptul că nu este doar un scriitor de factură balzaciană, ci un scriitor total, care încearcă să se impună prin cele mai noi și mai diverse formule epice, acest efort constant de înnoire alcătuind o emblemă indiscutabilă a modernității.

Narațiunea *Cuibul visurilor* a fost publicată inițial în anul 1919 în revista *Luceafărul*, pentru ca ulterior, în 1927, să fie inclusă în volumul omonim de proză scurtă. Asemenea romanului *Calvarul*, relatarea se apropie de forma literară a jurnalului intim prin subiectivitatea excesivă a notațiilor. Ca și în cazul unor promotori fervenți ai esteticii autenticității, prozatorul refuză imaginarul, descriind evenimentele întocmai cum s-au petrecut ele în realitate, fără fardurile unei transfigurări artistice substanțiale. Geneza narațiunii trebuie căutată în călătoria pe care scriitorul o întreprinde în vara anului 1919 pentru a-și revedea familia din Transilvania. După cum precizează Nicolae Gheran și Nicolae Liu în comentariile lor la cel de al II-lea volum din seria de *Opere*<sup>1</sup>, Rebreanu se întorcea pe meleagurile natale după o despărțire de aproape un deceniu, războiul întrerupând până și legăturile de ordin epistolar cu cei de acasă. Romancierul era sincer îngrijorat de soarta fraților săi înrolați în armata austro-ungară, dar era și dornic să își revadă meleagurile copilăriei și ale tinereții. Din păcate, această călătorie îl va dezamăgi cumplit pe prozator, care își găsește paradisul familial devastat: tatăl său nu mai era în viață, o parte din frați au murit pe front, surorile s-au măritat sau erau pe cale să se căsătorească, prietenii și cunoștințele de odinioară s-au risipit. Ascultând parcă de estetica



autenticității, scriitorul schimbă foarte puțin din coordonatele unei realități ce păstrează pentru el adevărate rezonanțe mitice. În radiografia sentimentală a universului copilăriei pe care o întreprinde, Rebreanu păstrează adevărata identitate a locurilor și a personajelor. Singura modificare pe care o operează este substituirea denumirii satului Maieru, Humuleștiul copilăriei sale, cu Vărarea, vechiul nume al uneia din comunele învecinate.

Relatarea se deschide în manieră realistă, prin prezentarea detaliată a Văii Someșului. Natura este descoperită chiar de către scriitor, care se găsește într-o postură inedită, foarte rar întâlnită în alte creații, cea de personaj martor, povestitor și actor. Debutul narațiunii prezintă euforia de care este cuprins fiul rătăcitor care se întoarce la origini după o peregrinare îndelungată: *„După treizeci de ani de zbuciumări deșarte, mă întorceam acolo de unde pornisem în lume. Căutasem fericirea prin toate colțurile pământului și nicăiri n-o găsisem. Nici în zgomotul orașelor, nici în iubirea oamenilor și nici chiar în inima mea. Cu cât o râvneam mai însetat, cu atât ea se ascundea mai adânc. Și viața mă gonea într-una, mă umilea, îmi reteza aripile...”*

Călătoria geografică cu trenul este dublată însă și de un voiaj inițiat în labirinturile memoriei. Negăsind mulțumirea nici în prezent și nici în promisiunile mincinoase ale viitorului, personajul-narator se întoarce cu încredere înspre trecut, sperând să identifice fericirea pierdută în lumea amintirii, ca și cum adevăratul paradis s-ar ascunde în forul intim al fiecărui individ: *„Amintirea mă îmbrățișa înfrigurată, îmi dezvălea clipe care au trăit odinioară, îmbrăcate în vestminte lucitoare, mă ademenea într-o lume uitată, unde viața e un vis și sufletul nu cunoaște durerea...”* Scopul

declarat al acestui voiaj inițiativ este regăsirea beatitudinii de odinioară: „*Un ceas măcar să retrăiesc farmecul de odinioară o singură clipă!...*”

Redând starea de spirit exacerbată, adevărata euforie a celui care se întoarce pe „pământul făgăduinței”, Rebreanu nu poate evita apariția unor inflexiuni sentimentale de factură romantică. Este vorba îndeosebi de pasajul în care personajul-narator zugrăvește încântarea de care este cuprins în momentul în care (re)descoperă frumusețea paradisiacă a ținutului natal. Călătorul se definește drept „*omul care ar alerga să găsească fericirea trecută într-un sat pierdut pe Valea Someșului*”. Zbuciumul sufletesc al drumețului crește pe măsură ce trenul se apropie de Vărarea, mirificul sat al copilăriei sale, o întruchipare a perenității și a fericirii. Descrierea toposului natal are ceva din maniera euforică în care Ion Creangă evoca peisajul puternic spiritualizat al Humuleștiului copilăriei sale: „*Uite Vărarea... Din vârful Măgurii, soarele o privește ca un ochi de foc, ocrotitor. Lumina aurie o mângâie și o leagănă... Șoseaua o taie în două, nesfârșită, iar Someșul o spală ca pe un copil răsfățat... Și totuși, cât e de mare! Nici cu închipuirea n-o poți cuprinde. Dincolo de apă, doar să ieși din sat, și îndată pășești în împărăția zmeilor...*”

Prezentarea decorului este urmată de evocarea celor care populau acest paradis al copilăriei: părinții, frații și surorile, tovarășii de joacă, locuitorii satului. Despre tatăl său, scriitorul notează că se arăta întotdeauna foarte sever și nu râdea niciodată în prezența copiilor. Aceștia însă înțeleg repede că strășnicia învățătorului este doar prefăcută deoarece nu i-a bătut niciodată și, în momentul în care vorbea cu sătenii, „*spunea atâtea glume, de-ți venea să te tăvălești de râs...*” În antiteză cu figura jovială a tatălui, mama impunea mult mai multă frică deoarece, veșnic necăjită, era repede la mânie. Dintre figurile satului, extrem de îndrăgit este Boroii, flăcăul cel



mai puternic din Vărarea. Acesta era apreciat atât datorită calităților sale de povestitor, cât și pentru că era meșter în fabricarea celor mai felurite jucării. Boroii are un destin tragic, figura sa fiind evocată în narațiunea *Hora morții*. Cel mai venerat personaj din copilăria scriitorului rămâne însă jupânul Aron, cârciumarul care îi dădea mereu câteva bomboane ca să își aducă aminte de el după ce nu va mai fi.

Realul se împletește cu fabulosul în această evocare a vârstei fericite și lipsite de griji a copilăriei, relatarea dobândind o serie de trăsături specifice basmului. Reîntoarcerea la miraculosul topos natal și la vârsta mirifică a inocenței amintește de operele unor mari scriitori precum Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ionel Teodoreanu sau Mihail Sadoveanu. Din evocarea lui Rebreanu nu lipsesc însă nici tragediile cotidiene care zdruncină pe moment toposul paradisiac, un asemenea eveniment fiind, de exemplu, moartea bătrânului negustor. Descrierea ritualului înmormântării și a cimitirului evreiesc aduce o nouă pată de culoare în evocarea scriitorului. De altfel, situarea relatării sub zodia rememorărilor declanșează disoluția epicului și a personajelor. Izgonirea din paradis are loc atunci când învățătorul este mutat într-un alt sat, scriitorul observând cu o tragică ironie că toată agoniseala unei vieți a încăput în trei căruțe încărcate până în vârf.

Deși trăiește sub constelația amintirii, narațiunea este alcătuită din două părți simetrice, Rebreanu dovedind deja în proza sa scurtă calități de remarcabil arhitect. Dacă prima parte a relatării se axează pe construirea utopiei, cea de a doua descrie realul demitizant. Trezirea din reverie este provocată de conductorul care cere la control biletul scriitorului, după care se declanșează lunga serie a dezamăgirilor. Călătorul sosit la destinație constată cu stupeoare diferență radicală dintre toposul mitic, existent doar în imaginația sa, și cel real, „un sat ca oricare, trântit în fundul unui cazan de

*dealuri*". Deosebiriile se datorează perspectivei utilizate, omul matur privind cu alți ochi realitatea înconjurătoare. Chiar dacă peisajul pare identic, s-a schimbat în mod radical omul care îl privește, de unde caracterul ireconciliabil al celor două perspective. Deziluziile scriitorului se explică prin faptul că, în locul paradisului visat nu găsește decât unul devastat, din care lipsesc figurile mitice ale copilăriei, locul lor fiind preluat de niște străini. Personajul-narator ajunge la trista considerație că lumea după care aleargă „*nu e decât o închipuire deșartă și trecută*". Evident, cele două părți ale narațiunii prezintă decalaje serioase și la nivelul discursului. Tonul optimist și plin de speranță de la început este substituit cu un limbaj sumbru, care exprimă starea de spirit a omului în care se dărâmă o lume. Concluzia prozatorului este amară, anticipând universul viitoarelor sale narațiuni: „*Din toate visurile trecutului rămâne numai cimitirul!*” După treizeci de ani satul amintirilor își pierde identitatea, iar personajul-narator se transformă într-o stafie ce bântuie vechile meleaguri ale copilăriei.

Finalul este construit în mod simetric cu începutul relatării. Cuprins de un puternic sentiment de deșertăciune, personajul-narator fuge din satul deziluziilor sale cu același tren care l-a purtat înspre Vărarea. Întâmplarea devine exemplară, marcând despărțirea simbolică și definitivă de trecut.

Tot de estetica autenticității pare să se apropie și povestirea *Dincolo*, publicată în 1935 într-un volum colectiv de *Nuvele inedite* și reluată în lucrarea intitulată *Amalgam* (1943). Scriitorul se inspiră dintr-un eveniment biografic real și prezintă sentimentul de nostalgie care îl cuprinde față de meleagurile natale. De fapt, narațiunea pare să se situeze în prelungirea firească a evenimentelor înfățișate în *Cuibul visurilor*. Realitatea este transfigurată, dar modificările se dovedesc atât de transparente încât în spatele profesorului Alexandru Hortopan îl putem recunoaște cu ușurință pe



prozator. Rebreanu utilizează narațiunea la persoana întâi singular și insistă pe frământările sufletești ale eroului său. Acesta resimte un puternic sentiment de culpabilitate deoarece s-a îndepărtat de părinți și de satul monadă al copilăriei sale pentru a se stabili în Capitală. Reproșurile cresc în intensitate atunci când personajul află că înstrăinarea lui de cei de acasă a contribuit la moartea tatălui său.

După o ucenicie fructuoasă în domeniul prozei scurte, Liviu Rebreanu trece la roman, specie literară care îi conferă un prestigiu considerabil, într-o perioadă în care întrebarea obsedantă a criticii literare era „*De ce nu avem roman?*” Socotită, de regulă, o nuvelă mai amplă de către exegeți, *Calvarul* este o narațiune ce nu poate fi subsumată, totuși, nuvelisticii deoarece îi lipsește tocmai obiectivitatea specifică acestei forme literare. Nu este vorba nici de o povestire, deoarece depășește cu mult dimensiunile speciei. Dacă judecăm această narațiune din perspectiva numeroaselor metamorfoze pe care le-au cunoscut formele epicului în secolul XX, rămâne ușor de constatat faptul că, în realitate, avem de a face cu o structură romanescă. Nu este vorba, evident, de un mare roman social precum *Ion* sau *Răscoala*, ci de unul autobiografic, scris la persoana întâi singular. Discursul asumat de către prozator în *Calvarul* șochează datorită faptului că opera lui Liviu Rebreanu este interpretată, de regulă, din perspectiva orizontului de așteptare creat de marile sale construcții epice. Registrul în care se mișcă scriitorul este însă mult mai divers, incluzând o multitudine de aspecte ale romanului, fenomen firesc în cazul unui prozator care aspiră să reflecte realitatea în toată complexitatea ei. Încercând să își îmbogățească mereu structurile narative, Rebreanu asumă, rând pe rând, formula epeică a romanului realist social (*Ion*, *Răscoala*), a romanului psihologic (*Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra*), a romanului fantastic

(*Adam și Eva*), a romanului erotic (*Jar*), a romanului-jurnal (*Calvarul*), polițist (*Amândoi*), istoric (*Crăișorul*), politic (*Gorila*).

*Calvarul* a apărut în 1919, tipărirea romanului fiind precedată de publicarea, în același an, a unui fragment în revista *Sburătorul*. Intitulată *Fuga*, narațiunea conține o serie de episoade din capitolele al VI-lea și al VII-lea aparținând versiunii integrale. Ca și în *Cuibul visurilor*, Rebreanu pare din nou un adept al esteticii autenticității prin faptul că schimbă destul de puțin din datele pe care i le oferă cu generozitate realitatea. Adevărata identitate a personajelor sale putea fi destul de ușor recunoscută ce către un cunoscător al epocii, familiarizat cu viața politică și literară a timpului. Recursul la forma epică a jurnalului intim, includerea în text a unor personaje din realitatea imediată, inspirația dintr-o serie de evenimente trăite de către scriitor reprezintă alte coordonate menite să sporească impresia de autenticitate a narațiunii. După cum menționează realizatorii ediției critice a operei scriitorului, „*Calvarul a tășnit ca o replică la învinuirile de colaboraționism cu dușmanul, într-o epocă în care patimile dezlănțuite de primul război erau departe de a se fi stins*”.<sup>2</sup>

Ca și în cazul unora din nuvelele sale, Liviu Rebreanu alege, și de această dată, narațiunea în ramă. Rama este conferită de introducerea scriitorului, care, într-un succint *Avertisment*, își familiarizează cititorul cu universul operei sale. Prozatorul își deschide narațiunea cu vestea sinuciderii unui poet „foarte tânăr și foarte necunoscut”. Această dispariție nu a produs nici un ecou în plin război, când moartea a devenit un fapt divers, un eveniment cotidian. Prozatorul insistă asupra cauzelor dispariției tânărului confrate, care și-a curmat viața „în clipa când a înțeles limpede că, între el și oamenii spre care năzuise din toate adâncimile sufletului său, s-a deschis o prăpastie”.



Dar *Avertismentul* lui Liviu Rebreanu se dovedește important îndeosebi prin ideile estetice pe care le vehiculează. Prozatorul semnalează că în urma poetului dispărut a rămas un manuscris care, prin extraordinara sinceritate a autorului, ascultă de estetica autenticității: „În urma poetului mort de bunăvoie a rămas un teanc de file stropite cu sânge. Le-am răsfoit din curiozitate. Pe urmă am citit cu luare-aminte. Era povestirea unei agonii zbuciumate, zvârlită pe hârtie într-o grabă înfrigurată, în ultimele ceasuri ale scriitorului. Mi s-a părut interesantă, mai ales că este sinceră ca o spovedanie”. Scriitorul își asumă rolul unui regizor care intervine în text pentru a spori literaritatea acestuia. Trecerea de la document la ficțiune echivalează cu un proces de obiectivare și de transfigurare artistică. Știind că romanul este o operă de ficțiune, Rebreanu substituie pactul autobiografic propus de Remus Lunceanu cu un pact românesc ce presupune pătrunderea imaginarului în narațiune. Prozatorul schimbă numele protagoniștilor din manuscrisul găsit, renunță la unele pasaje inutile, elimină repetițiile supărătoare și asperitățile de ordin stilistic. Toate acestea nu distrug însă caracterul spontan și anticalofil al textului (coordonate specifice poeziei autenticității), ce atribuie un farmec aparte textului. Tot autorul *Avertismentului* este cel care împarte narațiunea în capitole, conferindu-i o structură nuvelistică. Un alt amănunt important care ține de estetica autenticității este faptul că toate întâmplările povestite „sunt lucruri întâmplare aieva”. În final, prozatorul însuși recunoaște caracterul românesc al textului și dă o posibilă definiție a romanului: „Dacă totuși pe alocuri cartea pare un roman, de vină este numai viața – care, orice s-ar zice, este cel mai iscusit romancier din lume”.

Pe lângă ideile estetice expuse (o veritabilă pledoarie în favoarea ideii de autenticitate), introducerea exprimă și viziunea lui Rebreanu despre

război. Aceste idei se dovedesc importante deoarece explică perspectiva asumată de către prozator în scrierile inspirate din tragicele evenimente ale primului război mondial, predilecția sa pentru latura psihologică a investigației: „Războiul e o tragedie uriașă, alcătuită dintr-o complexitate de tragedii mărunte. Câte milioane de oameni a înghițit măcelul, atâtea milioane de drame a stârnit în lume, unele zdrobind numai trupurile, altele strivind sufletele. Și poate că cele mai tăcute, ascunse, zăvorâte în tainițele inimii, au fost cele mai cumplite. Gloanțele, obuzele și toate uneltele născocite spre a omorî cât mai mulți oameni au cel puțin silința de-a ucide repede, de-a sfârși mai curând chinurile trupești; pe când suferințele sufletești rod îndelung temelia vieții, ca o ceată de carii flămânzi, până ce izbutesc s-o sfărâme”. Consecințele psihologice ale cataclismului sunt urmărite și în manuscrisul găsit, unde războiul devine mai mult decât un laitmotiv, transformându-se într-un adevărat tăvălug ce trece peste om aruncându-l în ghearele morții.

Cel care își povestește *Calvarul* este Remus Lunceanu, un tânăr poet ardelean, sosit în vechiul regat în urmă cu zece ani. Acest veritabil alter ego al prozatorului este personajul narator și actor al romanului. La fel cum va proceda în *Adam și Eva*, Liviu Rebreanu alege și de această dată o structură nuvelistică, lungă confesiune a lui Remus Lunceanu fiind împărțită în zece capitole-nuvele. Acestea au titluri simbolice, scriitorul încercând să confere o structură circulară relatării sale prin reluarea titlului primului capitol și în final: *De ce? Primejdia, Sabia lui Damocle, Cumpăna soartei, Gura lupului, A doua oară, Marginea prăpastiei, Goana, Catastrofa, De ce?*

Relatarea se deschide cu autoportretul lui Remus Lunceanu, care, nu întâmplător, seamănă foarte mult cu cel al autorului *Răscoalei*: „Mă numesc Remus Lunceanu. Sunt de treizeci și unu de ani. Unii mă cred mai tânăr,



*fiindcă sunt slăbuț, iar alții mai bătrân, poate pentru că părul mi-e alb ca oaia...*” Portretul fizic este urmat de cel al artistului. Este vorba de un portret al poetului damnat, conștient de talentul său, dar ignorat de lumea în care trăiește. Atitudinea lui Remus Lunceanu are ceva din poza romantică a geniului fără noroc. Personajul se confesează cu sinceritatea totală a celui aflat în pragul morții, relatarea fiind așternută pe hârtie sub amenințarea revolverului, în ultima noapte din existența diaristului. Aflat la hotarul dintre două lumi, Remus Lunceanu promite să se confeseze cu o liminară sinceritate și prin acest deziderat poate fi comparat cu eroii lui Camil Petrescu. De altfel, personajul-narator vorbește și despre dificultățile relatării la persoana întâi singular: „*Ce greu este să coordonezi când sufletul îți geme de povara lucrurilor*”. Remus Lunceanu se prezintă ca un visător, ca un ardelean îndrăgostit de scrisul românesc. Asemenea lui Rebreanu însuși la data redactării romanului, acesta a sosit în vechiul regat în urmă cu vreo zece ani. În locul marilor împliniri, aici deziluziile au venit curând deoarece nu a găsit nici iubirea pe care o aducea de acasă, nici paradisul literar visat. Dezamăgirile sunt explicate și prin firea incomodă a personajului, care nu se știa apropia de oameni și care se afla mereu în opoziție. Euforia îl cuprinde însă pe personaj în momentul în care România intră în război și când visul întregirii teritoriale pare, în sfârșit, să se împlinească. Și pentru că nu era un „*patriot de cafenea*”, Remus Lunceanu nu vrea să stea deoparte. Surprizele neplăcute încep să apară în momentul în care încearcă să se înroleze în armata română și când este refuzat deoarece, ca refugiat ardelean, nu avea o situație militară clară.

Fiecare capitol-novelă are o anumită autonomie în cadrul narațiunii prin faptul că povestește un episod bine determinat din aventura dramatică trăită de către personaj. Primele și ultimele secțiuni sunt dominate de

investigația psihologică a individului care vrea să facă istorie, să participe la marile evenimente care se petrec în jurul său, dar care nu este lăsat și care din agent al istoriei se transformă într-o victimă tragică a războiului. Pe lângă acestea există o serie de episoade care pun accent pe dimensiunea epică a relatării. Prezintă peripețiile extraordinare trăite de Remus Lunceanu în timpul ocupației Bucureștiului de către trupele germane și fuga acestuia în Moldova, narațiunea se transformă într-un roman senzațional, într-un autentic roman picaresc. Fiecare moment al relatării este bine regizat, unele capitole deschizându-se cu o serie de fraze de efect, în măsură să atragă de la bun început atenția cititorilor. Un asemenea debut de senzație ne propune și capitolul intitulat *Primejdia*, care începe cu următoarea veste șocantă: „-*Vin nemții!*” Propoziția se transformă rapid într-un adevărat leitmotiv, iar Liviu Rebreanu descrie reacțiile mulțimii sub amenințarea iminentă a ocupației străine. Prozatorul insistă pe panica ce cuprinde populația la vestea apropierei inamicului și pe speranțele deșarte că cea mai importantă metropolă a României nu va fi, totuși, cucerită. O dramă similară cu cea trăită de Remus Lunceanu în timpul primului război mondial va descrie, peste numai două decenii, Mihail Sebastian în jurnalul său, insistând pe dramatismul existenței cotidiene în Bucureștiul celui de-al doilea război mondial. Personajul-narator își prezintă dramele de conștiință și își justifică faptele. Ca refugiat ardelean în Capitala ocupată de nemți și de armata imperială, Remus Lunceanu devine o victimă a istoriei. Prima sa reacție este aceea de a pleca în refugiu în Moldova, dar condiția materială precară de modest om de cultură îi zădărnicește proiectele. Personajul are de ales între a-și părăsi familia, lăsând-o fără sprijin material în Bucureștiul devastat și riscul de a fi considerat dezertor austriac. Rebreanu insistă pe profundele frământări sufletești ale eroului său care, confruntat cu o situație-



limită a existenței sale, trăiește adevărate crize de conștiință. Remus Lunceanu consemnează în jurnalul său apropierea trupelor inamice, dar notațiile sale nu au fragmentarismul caracteristic unor însemnări zilnice. Menționarea zilelor sau a anotimpurilor nu este urmată și de specificarea riguroasă a lunii și a anului, așa cum ne-am aștepta într-un jurnal propriu-zis. De altfel, în ultima noapte a existenței sale, Remus Lunceanu nici nu scrie un jurnal, ci își redactează memoriile. Acest lucru explică legătura existentă între narațiunile separate, perspectiva ulterioară făcându-l pe narator să știe care va fi deznodământul evenimentelor.

Teroarea zvonurilor care circulă, nesiguranța existenței, amenințarea ce planează asupra indivizilor constituie aspecte foarte bine surprinse de către Liviu Rebreanu, care a cunoscut o experiență similară cu cea povestită. Prin asemenea coordonate, în mod indirect, *Calvarul* devine și fresca unei epoci dramatice. Prozatorul descrie foarte bine condiția tragică a omului aflat sub vremi, care ajunge o jucărie a destinului. După cum o sugerează și titlul unuia dintre capitole, este vorba de povestea unui om care trăiește mereu cu sabia lui Damocles deasupra capului. Pentru a supraviețui sub ocupație, Remus Lunceanu se vede obligat să accepte tot felul de slujbe mărunte (traducător de programe și autor de reclame, controlor la Ateneu, ziarist la o gazetă independentă etc.). El își face o problemă de conștiință din refuzul colaborării cu armata de ocupație, dar constată cu tristețe faptul că, în vreme de război, patriotismul trece tot mai mult prin stomac. Starea de spirit a personajului oscilează în funcție de evoluția conflagrației. Evenimentele de pe front sunt refăcute prin intermediul comunicatelor de presă și al zvonurilor și nu din perspectiva naratorului omniscient. Aceasta constituie o altă pecete a modernității, pe lângă numeroase alte trăsături novatoare aduse de micul roman subiectiv. De fapt, toată cartea nu

reprezintă altceva decât o dramă de conștiință și o emoționantă cronică subiectivă a anilor de război, cronică realizată din perspectiva unui participant la aceste vremuri de răscruce.

Adevărata persecuție a personajului se declanșează în momentul în care, manifestând o „severitate obiectivă” față de reprezentanții culturii cotropitoare, scrie o cronică nefavorabilă despre jocul actorilor germani de la Teatrul Național din București. Aceștia se revoltă, iar Remus Lunceanu este scăpat de o internare în lagărul de la Corabia doar la intervenția prietenilor săi. Motivul invocat de șeful cenzurii este faptul că are „o atitudine vădit potrivnică puterilor centrale”. Pentru tânărul gazetar patriot, a lansa articole polemice la adresa activităților culturale desfășurate de către ocupanți reprezintă un act de eroism și o modalitate de a scăpa de ura acumulată. Îndeosebi cearta cu Henric Adler îi provoacă neajunsuri foarte mari și îl face extrem de vulnerabil. Polemica începe pe teme literare, dar degenerază rapid în tot mai dure atacuri la persoană. Vindicativ și extrem de orgolios, având la dispoziție „un jurnal înființat înadins pentru a-i preamări gloria și a-i doborî adversarii”, acesta declanșează o adevărată campanie de presă împotriva lui Remus Lunceanu. Adler este hotărât să îl denunțe și astfel să îl zdrobească pe cel numit în derâdere „boanghină”. Prezentând fauna scriitoricească a timpului, Rebreanu se dovedește și un remarcabil polemist. Îndeosebi portretul schițat lui Henric Adler pare realizat, după model lovinescian, în *aqua forte*: „Era un om ciudat Adler: o inimă acră, setoasă de orice răzbunare, și o limbă pătimasă, neagră, veninoasă. Nici un mijloc nu i se părea urât dacă printr-însul putea desființa un potrivnic...” Autoritățile încep să cerceteze trecutul lui Lunceanu și îl acuză că a fugit din armata austriacă și că îi calomniază pe nemți. Mai mult decât atacurile lui Adler, pe Lunceanu îl dor însă loviturile



primite de la cei de la care spera să vină mântuirea. Un asemenea atac este lansat, se pare, chiar de Nicolae Iorga, care, în ziarele din Moldova, îl etichetează cu dispreț drept „român transilvănean”, apelativ cu serioase conotații peiorative în epocă.

Liviu Rebreanu realizează și o frescă a vieții culturale românești din timpul ocupației. Este semnificativ faptul că autorul *Răscoalei* nu vorbește cu prea mult entuziasm despre scriitori, care sunt comparați cu ȣiganii: „*M-am certat cu un scriitor. Fiindcă cearta s-a stârnit pe o chestie literară, a degenerat, firește. Scriitorii sunt, într-o privință, ca ȣiganii: se ceartă și-n cimitir. Doar că sfada lor e poreclită polemică*”.

Omul confruntat cu iminența morții vede lumea așa cum este ea, fără fardul idealurilor de odinioară, de aceea alege soluția sinuciderii, singura care îi poate aduce mângâierea curată.

Dacă primele capitole insistă pe ecourile psihologice ale evenimentelor, secțiunile intitulate *Gura lupului*, *A doua oară*, *Marginea prăpastiei*, *Goana*, *Catastrofa* dobândesc un caracter picaresc mult mai pronunțat, evenimentele prezentate câștigând în dramatism. Locul meditațiilor îl preiau acum întâmplările, care fac ca narațiunea să se poată asemana cu un roman de senzație. Condiția dramatică a lui Remus Lunceanu se agravează în momentul în care este căutat de un comisar de poliție militară, care vrea să afle care este situația lui față de monarhia și armata austro-ungară. Personajul este învinuit de propagandă iredentistă desfășurată atât înainte de război cât și în timpul ocupației. Deși e cetățean român de peste un deceniu, Lunceanu e considerat dezertor (deoarece nu s-a prezentat să își facă datoria față de țară) și trădător (pentru că a avut o atitudine dușmănoasă față de patria lui). Chemat la comisia de recrutare apoi arestat pentru a fi trimis în Ungaria, Remus Lunceanu, văzând că viața îi este în

pericol, ia o hotărâre eroică și fuge de sub escortă. Câteva zile se ascunde pe la prieteni și rude, după care se hotărăște să treacă linia frontului în Moldova. Narațiunea ilustrează foarte bine maniera în care o experiență autobiografică se transformă în experiență romanească, realul depășind adesea în invenție și în dramatism imaginarul. Personajul-narator redă în mod amănunțit odiseea evadării sale din Bucureștiul ocupat și insistă pe portretele celor care l-au ajutat în etapele călătoriei sale de coșmar. Evenimentele dobândesc o turnură tragică în momentul în care Lunceanu este prins pe linia frontului de către nemți, fără să aibă un permis de liberă trecere, dar reușește să găsească o minciună salvatoare. Prin intermediul unui prieten din Focșani și cu ajutorul unui căpitan, personajul reușește până la urmă să treacă linia frontului îmbrăcat în haine militare. Nu întâmplător, evenimentele extraordinare pe care le trăiește îl fac pe Lunceanu să afirme că: „-*Parcă suntem în romane de senzație*”.

La început personajul își găsește liniștea sufletească printre refugiații din Moldova, care îl compătimesc pentru suferințele îndurate. Apoi atitudinea lumii începe să se schimbe dintr-o dată și nu înțelege de ce. Oamenii devin reci și încep să îl evite. Situația este explicată de către un prieten avocat, care spune că, pornind de la zvonurile care circulă pe seama lui, lumea îl consideră un spion trimis de nemți pentru a-i ține la curent cu proiectele armatei române. Noua criză existențială a personajului se dovedește extrem de profundă deoarece este declanșată tocmai de atitudinea fraților săi. Rebreanu insistă pe procesele de conștiință ale personajul său, care alege ca soluție a ieșirii din impas sinuciderea. „Greața” pe care o trăiește Remus Lunceanu este numită de Rebreanu „scârbă de viață” și este definită în felul următor: „*Nu mai simțeam nici durere, nici indignare, nici tristețe. Încetul cu încetul, însă, o scârbă mare de viață mi se furișă în*



suflet. Umblai toată seara pe străzi, printre mulțimea zgomotoasă, lacomă de petreceri și de trai. Vedeam cum se zbate viața pretutindeni, grăbită, egoistă, nepăsătoare. Auzeam glasurile aspre care parcă toate se sileau să acopere conștiințele, să arunce uitarea peste suferințe, să cheme viitorul cu tainele lui nepăsătoare... Alteori sărbătoarea vieții mă fermeca și mă ademenea; acum mă umplea de îngrijorare, de resemnare...

Când speranțele ți se năruie, rând pe rând, ce preț mai poate avea viața?

Când viața te doare, moartea e o tămăduire”.

În finalul narațiunii scriitorul renunță din nou la epic în favoarea zugrăvirii unei crize de conștiință extrem de dureroase, trăită de un om care și-a pierdut sensul existenței sale. Rebreanu nu realizează o frescă a vieții în refugiu, ci preferă să pună accentul pe o realitate psihologică. Sinuciderea poate fi considerată strigătul de revoltă al lui Remus Lunceanu la adresa calomniilor ce i se aduc. Detașarea definitivă de frământările mărunte și de ridicolul existenței se petrece în momentul în care personajul primește o scrisoare plină de reproș de la soția lui, care se transformă într-un nou act de acuzare. Rebreanu știe să își regizeze efectele, personajul său ieșind din scenă tocmai în momentul în care, pe străzi, sunetul goarnelor vestește victoria. În esență, ca și romanul *Pădurea spânzuraților*, *Calvarul* este drama unei conștiințe exacerbate.

Evenimentele zugrăvite în manieră romanțată în *Calvarul* au fost prezentate de către scriitor și în confesiunile sale, cititorul putând să realizeze o paralelă profitabilă între cele două versiuni. Îndeosebi interviul acordat în 1940 lui Ioan Massof în *Realitatea ilustrată*<sup>3</sup> rămâne exemplar pentru că dovedește cât de puțin a transfigurat scriitorul datele oferite de realitate, creația sa ascultând de o surprinzătoare poetică a autenticității.

Dincolo de valoarea ei documentară, relatarea se dovedește importantă prin faptul că traduce efortul scriitorului de a se sincroniza cu experiențele epice novatoare ale timpului său. Din punct de vedere naratologic, *Calvarul* rămâne creația cea mai apropiată de noua estetică a romanului european. Tendința de obiectivare îl face însă pe prozator să se oprească la jumătatea drumului și să se întoarcă la structurile narațiunii obiectivate. Din păcate, se vorbește prea puțin de acest roman autobiografic care ne înfățișează un alt Rebreanu, un spirit modern prin excelență, cenzurat însă de reminiscențele balzacianismului.

Asemenea celorlalte opere minore ale scriitorului, *Calvarul* a fost ignorat de o critică grăbită să releve semnificațiile marilor creații. Astfel, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu vede în acest roman „o justificare a lui Rebreanu însuși”. Istoricul literar – un adept convins al romanului de tip balzacian – este de părere că „scrierea are o supărătoare cursivitate demonstrativă de memoriu și, lipsită de concreteță, rămâne fără interes literar”.<sup>4</sup> Chiar dacă prestigiul capodoperelor face să pălească celelalte sectoare ale creației rebreniene, rămâne mai puțin explicabil faptul că această narațiune atipică a scriitorului continuă să fie ignorată de către exegeți. Ion Vlad vede în Remus Lunceanu un personaj ce trăiește, aidoma nefericitului protagonist al nuvelei *Ițic Ștrul, dezertor*, sub presiunea suspiciunilor. Criticul literar nu reține atât formula epică la care recurge prozatorul cât „desemnul portretistic atât de apropiat de al unor personaje dintr-o serie tipologică foarte bine cunoscută literaturii interbelice”.<sup>5</sup> Remus Lunceanu îi amintește teoreticianului literar de eroii lui Cezar Petrescu și ai lui Gib I. Mihăescu, de reacția lor la ororile și dezamăgirile războiului. Personajul face parte din categoria învinșilor, asemenea protagoniștilor din *Întunecare*, *Ochii strigoiului* sau *Ultima*



*noapte de dragoste, întâia noapte de război.* În plus, prin accentul pus pe construcție, romanul anunță viitoarele edificii narative ale scriitorului.

## NOTE:

1. Liviu Rebreanu, *Opere 2. Nuvele, ed. cit.*, pp.424-425.
- 2.Cf.Liviu Rebreanu, *Opere 3. Nuvele, ed. cit.*, p.381.
- 3.Cf.Liviu Rebreanu, *Opere 3. Nuvele, ed. cit.*, pp.382-385.
- 4.G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ed. cit.*, p.734.
- 5.Ion Vlad, *Lectura prozei, ed. cit.*, p.80.



## IV. IPOSTAZE ALE CAPODOPEREI

### 1. ROMANUL SOCIAL ȘI ROMANUL-EPOPEE

Romanele *Ion* și *Răscoala* ilustrează în mod strălucit concepția lui Liviu Rebreanu potrivit căreia romanul trebuie să fie, înainte de toate, social, concurând istoria pe planul ficțiunii prin documentele umane pe care le immortalizează. În 1920, romanul *Ion* inaugura un ambițios proiect epic, ce urma să fie continuat de *Răscoala* și *Întinericul*. Dacă întâmplările narațiunii ce deschide seria se petrec în Ardeal, fiind condiționate de imperativele etnice de acolo, intriga volumului următor se desfășoară în vechiul regat. În sfârșit, evenimentele ultimului roman urmau să fie plasate în Basarabia. Ideea trilogiei concentrează în sine linia de forță a operei lui Liviu Rebreanu, celelalte proiecte fiind considerate doar niște „devieri” sau „trădări” ale propriilor aspirații. Problematika centrală a acestor creații rămâne cea a pământului, dezbătută de fiecare dată într-un mod specific prin integrarea continuă a unor noi aspecte ale societății românești. Despre proiectatul roman al Basarabiei care, din păcate, nu a mai fost scris, Rebreanu mărturisește următoarele: „*Mă gândesc la un roman al*

*Basarabiei, la un roman al războiului și al păcii, toate cuprinzând, de la Ion până astăzi, treizeci de ani de transformări profunde în straturile românești*".<sup>1</sup> Ideea este circumscrisă cu și mai multă claritate într-un interviu publicat în numărul din 25 decembrie 1938 al revistei *Adevărul literar și artistic*: „Când am pornit *Ion*, am statornicit un plan, ca să spun așa. *Ion* trebuia să fie întâia parte dintr-o trilogie, care să oglindească patima aprigă a pământului, individuală, a ardeleanului Ion al Glanetașului.

*Răscoala* avea să răsfângă setea colectivă pentru țarină, în vechiul regat: răscoalele țărănești din 1907.

Trilogia avea să fie întregită de o a treia carte, care să cuprindă același greu zbucium, în decorul și cu oamenii din Basarabia.

Acest roman tripartit și-a aflat completări și-n alte proiecte: o carte a războiului, trăit de eroii primelor trei cărți, o carte a păcii, a întregirii în vechile hotare și lămurire a fenomenelor sociale noi”.<sup>2</sup>

Risipite cu generozitate în presa vremii, „spovedaniile” accidentale ale lui Liviu Rebreanu despre geneza romanului *Ion* sunt reluate într-o manieră mai sistematică în *Mărturisirile*<sup>3</sup> din 1932. Faptul că acest text a circulat sub titlul *Romanul romanelor* reflectă înalta conștiință artistică a scriitorului și necesitatea unor teoretizări în anumite sfere unde contribuția lui s-a dovedit decisivă. De la bun început, Rebreanu precizează că nu dorește să facă vreo confesiune picantă sau senzațională, întâmplările existenței fiind transcrise doar în măsura în care au avut vreo legătură cu opera. Chiar dacă nu proclamă în mod direct autonomia esteticului, scriitorul recunoaște că opera trebuie să intereseze mai presus de orice. Discuția este purtată cu predilecție în jurul romanului *Ion*, autorul fiind conștient de rolul acestuia în evoluția genului. Geneza romanului este



reconstituită cu minuțiozitate și de Niculae Gheran în aparatul critic ce însoțește volumul al IV-lea din seria de *Opere*.<sup>4</sup> Originea cărții se găsește într-o scenă celebră surprinsă de Rebreanu la hotarul satului Prislop de lângă Năsăud: „Ei bine, **Ion** își trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei ani. Era o zi de început de primăvară. Pământul jilav, lipicios. Leșisem cu o pușcă de vânătoare la porumbei sălbatici. Hoinărind pe coastele dimprejurul satului, am zărit un țăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată s-a aplecat și a sărutat pământul. L-a sărutat ca pe o ibovnică...”<sup>5</sup>

O altă întâmplare care reține atenția lui Rebreanu este drama Rodovicăi, o tânără din sat care, devenind victima sentimentelor sale, este aspru pedepsită de către tatăl ei. Vina fetei se dovedește cu atât mai gravă cu cât țăranului înstărit nu îi venea să repare greșeala fiicei sale prin înrudirea cu un flăcău nevrednic, care nu iubea pământul și nici nu știa să-l muncească așa cum se cuvine.

Al treilea moment important din geneza romanului l-a constituit întâlnirea cu Ion Pop al Glanetașului, un flăcău din vecini, harnic, dar foarte sărac. Acesta i se plângea tânărului fiu de învățător de multiplele sale necazuri, a căror origine o vedea în lipsa pământului. Rebreanu rămâne adânc mișcat de patima deosebită cu care interlocutorul său discută despre pământ, ca și când ar fi fost vorba de o ființă adorată. Ascultându-i jelania, prozatorul își aduce aminte de țăranul surprins odinioară sărutând pământul. Principalele coordonate ale cărții odată găsite, fantezia autorului începe să lucreze, făcându-se legătura între cele trei întâmplări semnificative: „*Ion al Glanetașului, cel însetat de pământ, el trebuie să fi sucit capul bieteii Rodovica, înadins și numai ca să silească pe tatăl ei să i-o dea de nevastă, împreună cu pământul de zestre ce i se cuvine unei fete de om bogat.*

*Bătrânul va trebui să cedeze până la urmă și atunci flăcăul, devenit în sfârșit stăpânul pământului, îl va săruta drept simbol al posesiunii”.<sup>6</sup>*

Scriitorul începe cu o nuvelă rămasă nepublicată pe care o intitulează *Rușinea* și în care Rodovica este înfățișată ca o victimă a iubirii. Pe parcurs „fabula” dobândește amploarea unui „schelet de roman”, proiectul fiind denumit *Zestrea*. Subiectul i se pare însă prea banal prozatorului pentru anvergura unui roman. Ca urmare, intriga este amplificată. Frumoasă în realitate, Rodovica apare urâtă în roman. În plus, protagonistul cărții este pus de scriitorul de tip demiurgic să iubească o altă fată, frumoasă dar săracă. Pentru a-și potoli setea de pământ, Ion se căsătorește cu Rodovica, după care în inima lui se trezește irezistibil „glasul iubirii”. Dar cum între timp iubita lui s-a măritat, eroul va fi ucis de soțul care îl surprinde dând târcoale nevestei sale. Finalul acesta „justițiar” prezintă avantajul că astfel se oferă un răspuns și la prerogativele etice ale creației artistice, cerință extrem de vie în conștiința prozatorilor transilvăneni. O altă preocupare a scriitorului a fost aceea de a face din Ion un simbol al pasiunii organice a țăranului român pentru pământul pe care s-a născut, adică să facă din el un erou reprezentativ.

Nu e de mirare faptul că „partea ardeleană” a proiectatului ciclu epic îi era mai la îndemână prozatorului familiarizat cu evenimentele pe care le-a trăit în mod nemijlocit. Geneza romanului a fost însă mult întârziată de dificultățile materiale deosebite generate de începerea unei noi existențe în Capitală. În „perioada bucureșteană”, Rebreanu se gândește să amplifice în continuare conflictul epic (simpla confruntare dintre țărani i se părea monotonă) prin integrarea în roman a unei acțiuni secundare. Desfășurat când în paralel când simultan cu cel principal, cel de al doilea fir narativ reprezintă o frescă a păturii intelectuale din Ardeal, în primul rând fiind



vizate familia preotului și a învățătorului. Elementul biografic vine în sprijinul romancierului și de această dată, furnizând sugestiile necesare. Una din surorile lui Rebreanu era pe cale, la un moment dat, să se mărite cu un tânăr preot din împrejurimile Sătmăruului. Logodna s-a înfăptuit mai mult la insistențele părinților care aveau de întreținut o familie numeroasă, dar căsătoria nu a mai avut loc. Întâmplarea pătrunde în roman, pretextul matrimonial prezentând avantajul că, în felul acesta, se puteau înfăptui legăturile cu celelalte provincii românești în care urmau să se deruleze evenimentele viitoarelor narațiuni. Pentru a se realiza această sudură este amplificat și rolul lui Titu Herdelea, care dobândește investitura de poet tocmai în ideea unei treceri cât mai facile de la o creație la alta.

Imensul material epic a fost împărțit pe secțiuni, inițial mai scurte și mai numeroase. Ele au fost numerotate, deci nu li s-a conferit de la bun început un titlu semnificativ. În viziunea scriitorului, un capitol trebuie să fie însă o grupare firească, rotundă, asemenea unui act într-o piesă de teatru. Atunci s-a încercat o nouă structurare a materialului, în funcție de principalele momente ale acțiunii. Ca urmare, s-a ajuns la 13 capitole mari, purtând titluri semnificative, ce rezumă cuprinsul secțiunii respective. Comentând structura cărții, Rebreanu remarcă faptul că romanul a apărut inițial în două volume doar din necesități editoriale. Aceleași motive au dus și la cele două subtitluri: *Glasul pământului* și *Glasul iubirii*, subtitluri ce sugerează extrem de bine cele două mari pasiuni între care oscilează protagonistul întâmplărilor. Tot scriitorul este acela care dezvăluie și caracterul circular al romanului, crearea unei lumi unde *Începutul* se confundă cu *Sfârșitul*. Elaborându-și geometria imaginarului în funcție de mitul eternei reîntoarceri, Rebreanu conferă capitolelor cărții sale o serie de titluri simbolice, ce rezumă momentele semnificative din dezvoltarea

conflictului. Intitulată *Glasul pământului*, prima „carte” reunește următoarele secțiuni epice: *Începutul, Zvârcolirea, Iubirea, Noaptea, Rușinea, Nunta*. În mod simetric, *Glasul iubirii* conține capitolele: *Vasile, Copilul, Sărutarea, Ștreangul, Blestemul, George, Sfârșitul*. Ideea de circularitate, de univers închis este sporită și de faptul că romanul se deschide cu prezentarea șoselei care duce în satul Pripas și se încheie cu descrierea drumului care iese din sat. Și de această dată, romancierul constructor acordă o importanță deosebită atât *incipit*-ului cât și *exit*-ului narațiunii sale. Cititorul este călăuzit în lumea imaginară a operei de către scriitorul omniscient pe un traiect simbolic: „*Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindriliță mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.*

*Lăsând Jidovița, drumul urcă întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii-Domnești, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi cotește brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.*

*La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi și cu o cunună de flori veștede agățată de picioare. Suflă o adiere ușoară, și Hristos își tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemmul mâncat de carii și înnegrit de vremuri”.*



După derularea tragică a evenimentelor, cititorul este scos din lumea ficțiunii pe același drum, refăcut acum în sens invers: „*Peste drum, pe crucea de lemn, Hristosul de tinichea, cu fața poleită de o rază întârziată, parcă îi mângâia, zuruindu-și ușor trupul în adierea înserării de toamnă. (...) La Râpele-Dracului bătrânii întoarseră capul. Pripasul de-abia își mai arăta câteva case. Doar turnul bisericii noi, strălucitor, se înălța ca un cap biruitor. (...) Apoi șoseaua cotește, apoi se întinde iar dreaptă ca o panglică cenușie în amurgul răcoros. În stânga rămâne în urmă Cișmeaua-Mortului, pe când în dreapta, pe hotarul veșted, delnițele se urcă, se împart, se încurcă până sub pădurea Vărarei. Apoi Pădurea-Domnească înghite uruitul trăsorii, vâltorindu-l în ecouri zgomotoase... (...) Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început...*”

Geografia imaginarului lui Liviu Rebreanu își are rădăcinile adânc înfipite în realitate. Acțiunea romanului se petrece în satul Prislop de lângă Năsăud, iar faimoasa descriere a drumului ce duce în Pripas precum și zugrăvirea împrejurimilor corespund realității. Topografia imaginarului este îmbogățită apoi cu alte impresii acumulate pe parcurs prin satele prin care a ținut peregrinarea învățătorului Vasile Rebreanu. Se dovedesc decisive cu predilecție întâmplările trăite în comuna Maieru, unde familia s-a stabilit pentru mai mult timp. De această localitate se leagă experiențele fundamentale ale tânărului fiu de institutor, experiențe ce au trecut apoi și în roman: obiceiurile legate de viața satului, întâia iubire și descifrarea primelor slove tipărite. Așa cum rezultă și din câteva proze scurte, pentru Liviu Rebreanu, Maieru reprezintă Humuleștiul idilic al copilăriei, un topos paradisiac unde a petrecut cele mai frumoase și mai fericite zile ale vieții sale. Despărțirea de sat, plecarea la studii la liceul din Năsăud reprezintă o

reluare a experienței dramatice trăite odinioară de Ion Creangă în drum spre seminarul de la Socola.

Vorbind despre geneza creației sale, Liviu Rebreanu emite și câteva idei esențiale privind concepția sa despre artă. Expusă și în interviuri, una din acestea vizează raportul dintre artă și realitate. În viziunea scriitorului, arta nu este „mimesis”, în sensul că artistul nu copiază niciodată realitatea. Aceasta constituie doar un pretext pentru crearea unei lumi noi, cu legile și întâmplările ei. Chiar și atunci când păstrează numele prototipului real (Ion al Glanetașului, preotul Ion Belciug, notarul Stoessel, Roza Lang în cazul romanului *Ion*), personajul lui Liviu Rebreanu este opera unui complicat proces de sinteză: *„Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine știe câte persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaug pentru a motiva anume gesturi sau fapte ale mele”*.<sup>7</sup>

Din roman se desprinde credința într-un destin care guvernează existența individului, iar omul nu se poate feri de ceea ce îi este scris. De aici și afirmația simbolică din final a d-nei Herdelea, care exprimă un profund crez popular: *„-Bietul Ion! Zise d-na Herdelea. Iute s-a mai prăpădit... Se vede c-așa i-a fost scris!”* Ceea ce îi rămâne omului în confruntarea lui dramatică și inegală cu destinul potrivit este speranța, care îl face pe individ să privească înainte cu încredere. Meditațiile scriitorului omniscient din finalul narațiunii conferă întâmplărilor o dimensiune cosmică. După derularea poveștii dramatice a lui Ion satul rămâne același, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. Câțiva oameni se sting, dar alții le iau locul pe scena vieții. Piesa rămâne aceeași, schimbându-se doar actorii, care repetă experiența predecesorilor. Timpul ciclic șterge urmele suferințelor, ale patimilor și năzuințelor de odinioară. Această rotire a istoriei la infinit



este sugerată de roțile trăsurii care se învârt monoton ca însuși mersul vremii: „*Herdelenii tac toți trei. Numai gândurile lor, ațâțate de speranța împodobitoare a tuturor sufletelor, aleargă neîncetat înainte. Copitele cailor bocănesc aspru pe drumul bătătorit și roțile trăsurii uruie mereu, monoton-monoton ca însuși mersul vremii*”. Evenimentele prezentate în roman pot fi echivalate cu o coborâre vremelnică a scriitorului-demiurg în timpul istoric, după care acesta se reîntoarce în timpul lui mitic (cosmic), din perspectiva căruia întâmplările își pierd semnificațiile originare.

Numeroase din ideile exprimate de către scriitor în romanul *Ion* au fost reluate în discursul de recepție la Academia Română, discurs rostit la 29 mai 1940. Spre deosebire de Lucian Blaga care făcea *Elogiul satului românesc* și considera că „*veșnicia s-a născut la sat*”, autorul *Pădurii spânzuraților* aducea *Laudă țăranului român*.<sup>8</sup> Într-o pledoarie ce nu dobândește, totuși, inflexiuni semănătoriste, Rebreanu vede în țăran singura realitate permanentă, inalterabilă și consideră țăranimea însuși izvorul românismului. Și mai importantă este opinia că, pentru țăran, pământul nu este doar un obiect de exploatare ci o ființă vie, față de care nutrește un sentiment de venerație și de teamă. Țăranul păstrează o legătură organică cu glia pe care trăiește, care îi vorbește și care devine însuși rostul lui de a fi. Romanul *Ion* ilustrează epic aceste idei, pentru protagonistul narațiunii pământul transformându-se într-o promisiune supremă. Pământul este animat, devenind un echivalent și un substitut al iubitei, al Zeiței Mamă care ne hrănește. Sub acest aspect, rămâne semnificativ fragmentul din capitolul al II-lea intitulat *Zvârcolirea*, în care Ion resimte din plin beția dionisiacă a pământului: „*Simțea o plăcere atât de mare văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de*

*răcoarea dimineții. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme. (...) ...Sub sărutarea zorilor tot pământul, crestă în mii de frânturi, după toanele și nevoile atâtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grâu și de ovăz, cânepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, șușoteau, fâșâiau, vorbind un grai aspru, înțelegându-se între ele și bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului: - Cât pământ, Doamne!..."*

Liviu Rebreanu consideră că și limba română este opera țăranului român, de la care a dobândit farmecul și expresivitatea. Este vorba de o limbă conservatoare, refractară încercărilor de violentare, așa cum este însăși expresia utilizată de către romancier. Prozatorul vede în țăranime un factor de conservare a energiilor și valorilor naționale. Făcând apologia țăranului român, Rebreanu subliniază antagonismele dintre satele și orașele noastre, antagonism prezent îndeosebi în *Răscoala*. Asemenea autorului *Poemelor luminii*, prozatorul face distincție între o cultură majoră și o cultură minoră. Orașele nu ne reprezintă – este de părere romancierul – deoarece nu sunt expresia sufletului național. Incompatibilitatea dintre sat și oraș se resimte și la nivelul indivizilor, a tipologiei. Spre deosebire de țăran care este serios și naiv, orășeanul e ironic și sceptic. Creație relativ recentă, orașul românesc este lipsit încă de spiritul autohton zămislior de valori originale. Rebreanu crede că orașul trebuie să fie pătruns și el de duhul pământului și al sufletului românesc. Or, o literatură autohtonă autentică trebuie să porceadă din realitatea românească, adică de la țăranimea care



reprezintă ceea ce are mai original neamul românesc. Rebreanu visează la o simbioză între sat și oraș care să potențeze toate puterile creatoare și care să ducă la apariția marii culturi române. Născută din zodia țăranului și a pământului, literatura română este o literatură anteică, ce se înnoiește permanent la fiecare nouă reîntoarcere la problematica pământului.

Romanul *Ion* este cel care îl consacră definitiv pe Liviu Rebreanu, ducând la reconsiderarea întregii sale opere literare de până atunci. Această schimbare radicală manifestată în receptarea critică a creației scriitorului se poate constata deja de la apariția cărții în librării. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*<sup>9</sup>, G.Călinescu este de părere că romanul *Ion* este „pânza enormă” ce urmează după „dibuirile de detaliu” din proza scurtă. Printre precursorii acestui „roman țăranesc”, istoricul literar enumără *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon și mai ales *Mara* lui Ioan Slavici. Tot G. Călinescu este cel care semnalează dimensiunea epopeică a narațiunii. Protagonistul romanului este considerat un erou de epopee și, datorită ambiției sale, este numit „un Julien Sorel rural”, un Dinu Păturică. Relatarea prezintă cu solemnitate marile evenimente ale vieții (nașterea, nunta, moartea) și este alcătuită din cânturi vădit cadențate, în stilul eposului homeric. La rândul lui, E.Lovinescu este de părere că Ion face parte din lumea țăranilor lui Balzac din *Les paysans* sau din familia de spirite a eroilor lui Zola din *La terre*. Cunoscutul critic literar consideră că personajul lui Rebreanu e „expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă”.<sup>10</sup> Nicolae Manolescu identifică în drumul de la începutul relatării ce îl poartă pe cititor în miezul imaginarului o „metaforă a romanescului”.<sup>11</sup> Drumul deschide și închide o lume, asigurând continuitatea între lumea „din afară” și cea „dinăuntru”.

Criticul consideră romanul ca „*o imago mundi și o structură; o felie de viață, cum pretindeau zoliștii, și un substitut logic al vieții*”. N. Manolescu explică dificultatea lui Rebreanu de a începe un roman prin dificultatea de a-l sfârși. Aceasta deoarece primului acord trebuie să îi corespundă, peste sute de pagini, un altul, similar. Ca urmare, finalurile sunt cele care exercită o puternică presiune asupra începuturilor. Echivalat cu impersonalitatea, realismul obiectiv al lui Rebreanu este identificat în „*capacitatea naratorului de a nu influența direct ficțiunea, de a-și lăsa personajele să se prezinte singure în acțiune*”. Manolescu vorbește de dimensiunea tragică a acestui roman și consideră insuficient a spune că în centrul lui *Ion* se află „*problema pământului*”, mecanismul social al luptei pentru pământ. Criticul afirmă că în centrul romanului se află patima lui Ion „*ca formă a instinctului de posesiune*”, personajul fiind o victimă a fatalității biologice. Viziunea asumată de Rebreanu este aceea a unui scriitor naturalist. Spre deosebire de autorul *Comediei umane* care prezenta faza de ascensiune a burgheziei, Zola se ocupă de etapa descendentă din istoria acestei clase. Ca și în cazul marilor săi predecesori, romanul devine și la Rebreanu istorisirea unui eșec. Personajul tipic nu mai este cuceritorul ce încearcă să stăpânească soarta, ci victima, omul fără nici o șansă. Toate romanele lui Rebreanu relatează eșecuri – afirmă Nicolae Manolescu –, dar acest lucru nu exclude demnitatea tragicului.

Ion Vlad identifică în monumentală creație rebreniană o adevărată poetică a epopeii: „*Liviu Rebreanu proiectează și construiește la scara eposului, urmând unei viziuni atotcuprinzătoare, tinzând spre cosmicitatea edificiului narativ conceput ca reprezentare a lumii în totalitatea și noutatea sa, în mișcările legilor proprii*”.<sup>12</sup> Prin autorul *Răscoalei*, romanul românesc descoperă vocația epopeicului, iar viziunea arhitecturală e aceea



„a constructorului atras de structurile proteiforme ce tind spre *epos*”.<sup>13</sup> Același Ion Vlad semnalează faptul că romanul *Ion* revoluționează reprezentările de până atunci ale universului țărănesc.

II. Noi amănunte privind laboratorul intim al creației lui Liviu Rebreanu ni se dezvăluie într-o conferință ținută în 1943 la Ateneul Român și reprodusă în primul volum al *Jurnalului* sub titlul *Alte mărturisiri: „Răscoala”*.<sup>14</sup> După cum am mai amintit, *Răscoala* urma să facă parte dintr-un proiect epic mai vast, având în centrul interesului problema pământului. Lectura unor documente privind revolta țăranilor din 1907 și stările de lucruri din Basarabia deschid noi perspective pentru șantierul romanului, astfel încât problema pământului începe să îi apară prozatorului mult mai complexă decât în momentul când a schițat povestea lui Ion al Glanetașului: „Problema pământului mi-a apărut atunci ca însăși problema vieții românești, a existenței poporului românesc, o problemă menită să fie veșnic în actualitate, indiferent de eventualele soluții ce i s-ar da în anume conjuncturi”.<sup>15</sup> După marele moment narativ dedicat Transilvaniei, Rebreanu mută acțiunea noii sale creații în vechiul regat, unde setea de pământ cunoștea noi ipostaze prin conflictul dintre boieri și țărani. Ideea de a scrie despre răscoalele țărănești îi vine prozatorului mai ales după stabilirea lui la București. Deși evenimentele trăiau încă extrem de viu în memoria contemporanilor, Rebreanu rămâne surprins de faptul că scriitorii de notorietate din acei ani aproape că nici nu au luat act de zguduirea deosebită prin care a trecut țara. Fenomenul pare cu atât mai ciudat cu cât, în viziunea autorului *Răscoalei*, scriitorii alcătuiesc un veritabil „glas al neamului”, pe care nici o cenzură nu a împiedicat-o să își ridice vocea. Rebreanu recunoaște, totuși, faptul că, pentru a putea crea, artistul are

nevoie de o anumită perspectivă asupra evenimentelor. Aceasta nu constituie însă o scuză deoarece tot el precizează că viața literară a vremii se derula între cenaclu, cafenea și birou. Ca urmare, rupt de adevărata realitate, artistul nu trebuia neapărat să scrie. El avea însă obligația morală să simtă și să înțeleagă.

Ardelean încrezător în valențele etice ale literaturii, Liviu Rebreanu aspiră să reabiliteze imaginea scriitorului român. Deși până în 1908 publicase doar câteva nuvele irelevante în *Luceafărul* și *Convorbiri critice*, prozatorul s-a hotărât să devină rapsodul marii răscoale. Aceasta atât din compasiune pentru suferințele unei anumite clase sociale greu încercate, cât și din dorința succesului grabnic pe care-l promitea tratarea unui asemenea subiect fierbinte: „*Voiam să încerc ceea ce mai toți scriitorii și artiștii tineri încearcă mereu: să cucerească notorietatea de azi pe mâine, prin orice mijloace*”.<sup>16</sup>

Chiar dacă pornește inițial de la ideea de a publica un roman care să îl facă celebru de la o zi la alta - visul suprem al oricărui debutant! - Rebreanu își abandonează proiectul în favoarea unei drame intitulate *Țăranii*. Motivele trebuie căutate în faptul că la direcția Teatrului Național se găsea la acea vreme Pompiliu Eliade, scriitor care promova literatura dramatică originală. Un alt argument semnificativ pentru un tânăr dornic de afirmare este acela că o piesă de teatru se scrie mult mai ușor și mai repede decât un roman. În plus, mai era și exercițiul reprezentat de experiența „juvenilă” a pieselor de teatru scrise în limbile germană și maghiară înainte de sosirea la București. Pentru a-și pune în aplicare proiectul, scriitorul începe un intens proces de documentare. Și cum deplasarea prin satele unde s-a desfășurat răscoala era deocamdată imposibilă din motive financiare, se încearcă recurgerea la presă. Aceasta nu se dovedește însă o oglindă fidelă a



evenimentelor deoarece comentariile aparțineau unor corespondenți urbani, care nu cunoșteau viața satului românesc. Mai consistente s-au dovedit dezbaterile parlamentare publicate în *Monitorul oficial*. Până la sosirea în țară, Rebreanu nu cunoștea răscoala „decât din puținele notițe și telegrame apărute prin ziarele de dincolo și diferite volume și broșuri care voiau să explice de ce s-au răsculat țărani și cum să se soluționeze chestia țărănească”.<sup>17</sup> Prozatorul nu văzuse însă niciodată un arendaș și nu cunoștea prea bine relațiile acestora cu boierii. Oricât de avid era de o glorie rapidă, simțindu-se insuficient pregătit, Rebreanu nu îndrăznește să persiste. El schițează chiar și un scenariu, dar rupt de realitate, bazat tot pe experiența ardeleană. La abandonarea acestui proiect concură și întâlnirea decisivă cu două piese de teatru. Prima era inspirată din evenimentele răscoalelor din 1907 și se intitula *Lupii*. Apărută la editura ziarului socialist *România muncitoare*, drama se dovedea atât de proastă încât a reușit să îl pună pe gânduri pe scriitorul înspăimântat ca nu cumva și opera lui să fie la fel. Situată la polul opus, cea de a doua creație îl descurajează tocmai prin faptul că i se pare cea mai puternică dramă socială din câte a cunoscut până atunci. Este vorba de *Țesătorii* lui Gerhardt Hauptmann, la lectura căreia scriitorul se întreabă ce mai poate aduce el nou atunci când tragedia unei răscoale a fost zugrăvită deja magistral de către altcineva. Rebreanu se gândește și la un ciclu de nuvele, dar faptul că proza sa scurtă trecea aproape neobservată îl determină să renunțe la acest proiect și să se întoarcă la roman. În societatea timpului apariția unui roman - fie și mediocru - constituia un eveniment literar, în timp ce proza scurtă era ignorată. Revenirea se dovedește paradoxală deoarece, negăsind pe moment nici o perspectivă privind continuarea muncii la *Răscoala*, Rebreanu reia munca la celălalt proiect epic de proporții, romanul *Ion*. Semnificativă rămâne însă această

oscilație a scriitorului între mai multe genuri și specii literare diferite, care însă îi erau toate la îndemână. Indecizia lui Rebreanu de a se exprima în roman, într-un ciclu de nuvele sau într-o dramă poate fi interpretată ca o experiență pirandelliană a căutării formei celei mai potrivite pentru un fond deja existent.

De după prima versiune a lui *Ion* datează o însemnare de două file purtând titlul *Răscoala*, o schiță ce conține, în sfârșit, embrionul relatării. Extrem de superstițios, Rebreanu proiectează și noul volum în 13 capitole, din care rămân până la urmă doar 12. În această perioadă se cristalizează silueta mai multor personaje și se conturează acțiunea cu un punct culminant și un deznodământ. Timpul petrecut cu redactarea altor creații oferă și răgazul necesar documentării amănunțite în privința evenimentelor din 1907. Scriitorul are în sfârșit ocazia să se întâlnească cu proprietari de pământ, arendași, administratori, logofeți, vătafi, preoți, învățători, jandarmi și țărani, oameni aparținând unor categorii sociale diferite, care au trăit răscoalele într-o manieră specifică. Din această multitudine de perspective ce se completează reciproc se poate reconstitui în mod veridic imaginea ansamblului. Rebreanu îi cunoaște și pe cei care au reprimat în sânge răscoala, vizitează locurile unde revolta a luat o amploare deosebită și discută cu supraviețuitorii. Din multitudine de opinii despre evenimentele de odinioară romancierul consemnează replica unui țăran în vârstă, replică demnă de un roman: „- *De, domnule, omul când nu mai poate răbda, ce să facă, se iuțește... Dar tot răul aduce un bine - am câștigat pământul. Am suferit, am sângerat, dar așa-i rostul lumii... Noi n-am dobândit nimica fără sânge. Tot pământul nostru e îndoit cu sânge de-al nostru. De aceea ni-e drag...*”<sup>18</sup> Răspunsul acesta mai dezvăluie un lucru esențial: legătura organică dintre țăran și pământul pe care îl lucrează.



După definitivarea romanului *Ion*, scriitorul dorește să reînceapă în mod serios munca la *Răscoala*. Proiectul este însă mereu întârziat din cauza altor opere care își cer dreptul la existență: *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul* (1929). Frecventele întreruperi se datorează, printre altele, și lipsei condițiilor optime de scris. Aceasta pentru că atunci când e vorba de o operă de proporții mai ample, Rebreanu resimte nevoia unei izolări totale care să îi permită ruperea de grijile cotidiene și transpunerea în universul ficțiunii. Romanul cere o concentrare deplină, pătrunderea autorului în sferele imaginarului și familiarizarea lui cu personajele pe care încearcă să le zugrăvească. Or, o asemenea reclusiune era imposibilă în viața plină de zgomot a Capitalei. Acesta este motivul pentru care scriitorul a încercat, de fiecare dată, să evadeze, refugiindu-se la vreo rudă sau vreun prieten care să îi asigure deplina libertate de creație. Până la urmă, el reușește să își înjghebeze un „paradis artificial”, cumpărându-și o mică proprietate la Valea Mare, lângă Pitești, unde putea lucra netulburat. După o gestație îndelungată, scriitorul simte povara vieții ce trebuie să se încarneze în viitorul roman, iar creația devine o eliberare de suferință. În asemenea momente privilegiate, prozatorul trăiește, pe lângă o trudă înverșunată, și acea „plăcere a textului” de care vorbește Roland Barthes. În mod treptat, se fixează numele principalelor personaje și se stabilește conținutul fiecărui capitol. Rebreanu nu lasă nimic pe seama întâmplării. În ceea ce-i privește pe țăranii, el întocmește veritabile „liste onomastice” ce conțin și succinte caracterizări ale protagoniștilor. Se delimitează și regiunea unde se desfășoară întâmplările romanului: sudul județului Argeș. Fidel esteticii realiste, prozatorul păstrează toponimicele satelor presărate pe Valea Teleormanului, inventând doar câteva denumiri ce vor fi plasate în centrul atenției (Amara,

Ruginoasa). Asemenea unui demiurg ce se distrează pe seama creaturilor sale sau aidoma unui general ce pregătește în mod temeinic asaltul decisiv, Rebreanu desenează o hartă în culori unde fixează nu numai locul satelor și al cătunelor, ci și „moșiile cu întinderile lor și cu numele proprietarilor și arendașilor, cu distanțele dintre ele, și altele”.<sup>19</sup> Ca urmare, romancierul procedează la o veritabilă proiecție în spațiu a imaginarului său. Pornind de la realitatea cea mai palpabilă, autorul *Răscoalei* își creează o topografie imaginară proprie.

În ciuda preparativelor extraordinare, scrisul cunoaște repetate momente de criză. Autorul își reia travaliul la roman în noaptea de 9 iulie 1927 dar, de la orele nouă seara până la 6 dimineața, nu reușește să scrie decât opt rânduri. Noptile următoare nu se dovedesc nici ele mult mai prolifiche, astfel încât urmează două săptămâni de zbucium zadarnic. Abia la 1 august este găsită „frază salvatoare” ce deschide barierele ficțiunii. Nu întâmplător, prozatorul afirma următoarele: „*Pentru mine chinul cel mai mare este prima frază și primul capitol. Prima frază marchează ritmul deosebit, unic al romanului. După ce am găsit-o pare atât de naturală, încât te miri cum te-ai putut gândi la altceva. Conținutul ei, cuvintele, cadența, toate o caracterizează ca fiind singura posibilă și indicată să deschidă poarta unei lumi noi. La fel primul capitol zugrăvește atmosfera generală a acestei lumi sau cel puțin o prevestește*”.<sup>20</sup> Într-o literatură ce ascultă de o poetică a organicului, unde modelul absolut rămâne viața iar creatorul suprem este însuși demiurgul, secvențele inițiale reprezintă adevărate locuri strategice ale narațiunii. Pe lângă informațiile oferite de către scriitor în *Mărturisiri*, romanul romanului *Răscoala* este reconstituit pe larg de către Nicolae Gheran în volumul al VIII-lea din seria de *Opere*.<sup>21</sup>



Anticipat de *Ion* prin problema pământului și de *Crăișorul Horia* prin prezentarea revoltei maselor de țărani, *Răscoala* (1932) este romanul care face din Liviu Rebreanu un arhitect al structurilor geometrice perfecte. Ca și în cazul lui *Ion*, noul roman are două părți (*Se mișcă țara!* și *Focurile*), marcând tot atâtea momente distincte din evoluția conflictului. Astfel, prima secțiune doar anticipează furtuna, răscoala propriu-zisă fiind zugrăvită în partea a doua a cărții. În plus, fiecare parte conține câte șase capitole cu titluri simbolice, concentrând în sine principalele evenimente ale secțiunii respective. Ideea circularității este întreținută și prin faptul că primul capitol se numește *Răsăritul*, iar ultimul *Apusul*, problematica romanului dobândind astfel dimensiuni cosmice. Înfațișând acumularea nemulțumirilor care au dus la declanșarea revoltei, „cartea” intitulată *Se mișcă țara!* reunește următoarele capitole: *Răsăritul*, *Pământurile*, *Flămânzii*, *Luminile*, *Friguri*, *Vestitorii*. Marcând trecerea de la relevarea cauzelor sociale ale răscoalei la izbucnirea acesteia, secțiunea intitulată *Focurile* însumează capitolele: *Scânteia*, *Flăcări*, *Focul*, *Sângele*, *Petre Petre*, *Apusul*. Romanul conceput ca un corp sferoid găsește o ilustrare magistrală în *Răscoala*. Atenția acordată structurilor de o perfecțiune geometrică se poate constata și din faptul că narațiunea se deschide cu o conversație purtată în tren despre condiția țăranului și se încheie, după consumarea tragicelor evenimente, cu reluarea aceleiași discuții. Călătoria reprezintă pretextul prin care sunt introduse principalele personaje și se circumscrie problematica romanului, *imensa sete de pământ a maselor*. Personajele care iau parte la dialog (arendașul Ilie Rogojinaru, Simion Modreanu, director în Ministerul de Interne și boierul Grigore Iuga) sunt semnificative deoarece întruchipează câteva din păturile sociale reprezentative care participă la evenimente. *Incipit*-ul cărții este balzacian și

are rolul de a introduce câțiva din protagoniștii evenimentelor și de a circumscrie problematica relatării: „- *D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa! Ori îl cunoașteți din cărți și din discursuri, și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, când în realitate e numai rău și prost și leneș!*” Această opinie prea puțin măgulitoare îi aparține arendașului Ilie Rogojinaru, care în final își reia observațiile, evenimentele desfășurate subliniind parcă adevărul spuselor sale: „- *Nu vă spuneam eu că țăranii sunt ticăloși? ... V-aduceți aminte?*” Este semnificativ faptul că ideea de circularitate nu marchează doar o închidere a destinului personajelor, ci și un nou început. Un ciclu existențial se încheie și altul abia începe. Deschiderea este sugerată de faptul că supraviețuitorii își refac existența zguduită de răscoală, iar viața merge înainte.

Dar *incipit*-ul nu are doar rolul de a fixa ritmul narațiunii și de a introduce actorii dramei. Debutul romanului atrage atenția asupra „chestiunii țăărănești”, ce se transformă într-un adevărat leitmotiv al cărții. Problema țăărănească acaparează atenția protagoniștilor, fiind abordată din puncte de vedere diferite, în funcție de apartenența personajelor la o categorie socială sau alta. De altfel, după cum mărturisește în interviuri, Rebreanu nu face altceva în *Răscoala* decât să reia problema pământului în condițiile existente în vechiul regat. Spre deosebire de *Ion*, unde scriitorul prezintă setea de pământ a individului, în *Răscoala* este descrisă setea de pământ a maselor. Există însă diferențe elocvente în condiția țăranilor din cele două romane. Dacă satul descris în *Ion* cunoaște o puternică stratificare socială, în schimb țăranii din *Răscoala* par o multiplicare a individului damnat din romanul precedent.

Cele două narațiuni se leagă atât prin problema pământului cât și prin reluarea unui personaj semnificativ, Titu Herdelea. Trecând munții



pentru a se stabili la București - unde speră să își împlinească ambițiile artistice - , acesta repetă experiența trăită odinioară de Liviu Rebreanu. Titu Herdelea este un personaj-martor care, prin condiția sa de scriitor, poate deveni cronicarul unor întâmplări dramatice. Pe de o parte, el face legătura între romanele *Ion* și *Răscoala*. Pe de altă parte, în interiorul *Răscoalei*, el unește cele două planuri epice contrapunctice ale cărții. Titu Herdelea este un veritabil intermediar între două lumi, fiind în egală măsură acceptat și refuzat de către acestea. Personajul admiră fastul claselor dominante (în care aspiră să se integreze), dar constată și condiția socială mizeră a năpăstuiților soartei. A filtra evenimentele prin ochii unui personaj-martor care, în plus, face legătura cu un roman anterior al scriitorului reprezintă un procedeu nou în proza românească interbelică. Există la Titu Herdelea o vădită discrepanță între aspirații și realizarea acestora. Personajul dorește să cunoască realitățile din vechiul regat, dar descoperă problema țărănească și asistă la tragedia represiunii. Tânărul poet trece munții la îndemnul deputatului Gogu Ionescu, fratele Nadinei Iuga, cu speranța ca acesta să îi faciliteze intrarea la un ziar.

Ritmul romanului este la început lent, sugerând acumulările treptate ce anticipează furtuna. Scriitorul balzacian nu se grăbește, motivează în mod amănunțit evenimentele, punând mare preț pe principiul cauzalității. Tot de la Balzac este împrumutată și metoda reluării personajelor. Pentru a asigura legătura dintre romanele ce compun ampla *Comedie umană* și pentru a sugera iluzia unei lumi coerente, autorul *Iluziilor pierdute* a impus procedeul reluării protagoniștilor. Personajul principal al unei narațiuni dobânda un rol episodic într-o altă narațiune sau invers, contribuind astfel la crearea impresiei de cosmos unitar. Metoda este asumată și de scriitorul român, care îi conferă însă și alte conotații. Ca personaj, Titu Herdelea este

rodul unui proces narcisiac, fiind un alter ego al romancierului. El nu este niciodată protagonistul întâmplărilor, ci rămâne la statutul de martor veridic al istoriei. Titu Herdelea este un personaj șters, ce aspiră doar la statutul de conștiință a evenimentelor, deoarece Rebreanu avea nevoie de un martor și nu de un erou dilematic care să acapareze centrul interesului. Grigore Iuga este cel care îl previne pe personaj asupra însușirilor de care are nevoie pentru a se impune în jungla Capitalei. Este vorba de îndrăzneală, cinism, aroganță și nu de naivitate, „scrupuluri feciorelnice” sau „sentimentalisme romantice”. Titu Herdelea devine un martor „inocent”, neimplicat, deoarece nu cunoaște realitățile sociale din vechiul regat și nu le poate judeca. Cu toate acestea el rămâne un personaj extrem de important deoarece, deși este vorba de o narațiune la persoana a treia singular, cititorul însuși are acces la miezul problemei țărănești prin intermediul acestuia.

*Răscoala* este o amplă frescă a societății românești de la începutul secolului XX. În realizarea acestei radiografii minuțioase, prozatorul se folosește de o serie de caractere bine individualizate, tipice pentru lumea evocată. Portretele sunt schițate cu migala specifică penelului unui scriitor balzacian. Din primele momente ale narațiunii, prozatorul se oprește la figura arendașului Ilie Rogojinaru: „Era arendașul moșiei Olena-Dolj. Slăninოს și burtos, cu gât de taur și capul rotund, avea niște ochi căprui săltăreți și o figură jovială, parcă pornită mereu numai spre bucurii”. Opinia defavorabilă a acestuia despre țărani nu este împărtășită și de tovarășii săi de călătorie, care recunosc faptul că toată lumea trăiește de pe urma muncii acestui țăran, oricât de rău, prost și leneș ar fi acesta. Printre ideile controversate pe care le exprimă personajul se găsește și o afirmație cu valoare premonitoare: „Să te ferească Dumnezeu să ai nevoie de țăran, că țăranul atunci te strânge de gât când te doare mai tare!” Tot Ilie



Rogojinaru este cel care îl caracterizează pe bătrânul moșier Miron Iuga, o întruchipare a boierului patriarhal, prezent deja și în romanele lui Duiliu Zamfirescu: „*Strașnic om, ce să vă spun! (...) Știți, boier sadea, nu d-ăștia de au umplut țara și târgurile! (...) Șapte mii de pogoane, prima calitate, în Argeș, jos, aproape de Teleorman!... Șapte mii, domnule Modreanu, înțelegeți? Și niște gospodari cum nu-s alții în toată Muntenia. Bătrânul nu ți-ar arenda un petic de pământ, mai bine să-i tai mâinile. Așa ceva mai rar, ce să-ți spun...*” Abia schițat la început, portretul moșierului se va amplifica pe parcurs prin acumularea detaliilor. Deși extrem de bogat, el se aseamănă cu țăranii prin dragostea sa nemăsurată pentru pământ, de care nu s-ar despărți pentru nimic în lume. „*Destul nu-i niciodată*” – sună replica marelui latifundiar, afirmație în măsură să dezvăluie viziunea acestuia despre lume. Miron Iuga nu acceptă ideea ca țăranii să aibă pământ, deoarece astfel nu ar mai fi cine să îi lucreze moșia. El consideră că mulțimea are nevoie de stăpân, altfel vine anarhia.

În romanul lui Liviu Rebreanu se confruntă două mentalități: cea sănătoasă, a satului, și cea decăzută, degradată a orașului. Obişnuiți cu viața patriarhală a satului, țăranii lui Liviu Rebreanu par niște exilați în lumea Capitalei și reușesc să se descurce extrem de greu în toposul labirintic al Bucureștiului. Până și Grigore Iuga trăiește un moment de ezitare atunci când revine în Capitală după o lungă perioadă petrecută la moșie. Cuvintele acestuia exprimă aversiunea sa structurală față de oraș: „*Dealtfel eu numai iarna sunt bucureștean și încă și atunci cu intermitențe; restul anului stau la țară și pentru că trebuie și pentru că acolo mă simt mai bine. Nevastă-mea are oroare de țară, întocmai cum mie mi-e silă de oraș*”. Fără să dobândească amploarea specifică prozelor semănătoriste, există în romanul lui Liviu Rebreanu o vădită antiteză între lumea patriarhală a satului și

„paradisul în destrămare” care este orașul. Spre deosebire de toposul matricial al satului, adevăratul păstrător al tradițiilor și al valorilor naționale, universul orașului devine un teritoriu al alienării și al dezrădăcinării. Nu întâmplător, exponentul tipic al lumii citadine este Nadina, cea care întruchipează degradarea morală într-o ierarhie a valorilor etice tradiționale. Aceasta refuză să stea la țară mai mult de douăzeci și patru de ore deoarece îi e silă de „*cocioaba fără gust și fără confort*” care este conacul boieresc de la Amara.

„Problema țărănească” este urmărită în paralel în cele două planuri epice contrastante ale cărții, atât din perspectiva boierilor, cât și din aceea a claselor nevoiașe. Deși este un martor inocent, Titu Herdelea reușește să îi pună lui Grigore Iuga o întrebare esențială privind problematica romanului: „- *Mi-ai arătat atâtea moșii boierești, moșii peste moșii, mari și frumoase. Dar pământurile oamenilor unde sunt?*” Răspunsul tânărului boier reușește să rezume miezul problemei: „- *Apoi vezi, pământurile oamenilor, asta e chestia țărănească!... Pământurile! Nu prea sunt și unde au fost s-au cam spulberat... Dar asta-i altă poveste!*” Adevăratele relații dintre boieri și țărani sunt descrise de către învățătorul Dragoș, care trăiește în rând cu țărani și devine purtătorul de cuvânt al acestora: „*Așa e pretutindeni, în toată țara! Boierul sau locțiitorul lui, arendașul, e stăpânul satului. El e legea, el e tot. Și, ca să vezi că nu-s nici pornit și nici absurd, îți voi adăuga că Miron Iuga e mai de treabă decât cei mai mulți alții. El nici nu înșală pe nimeni și nici nu caută să stoarcă pe țărani, ba chiar face bine unde poate și când crede de cuviință. Nu mai vorbesc de dărnicia lui pentru biserică, pentru școală și în sfârșit pentru orice lucruri de interes obștesc. Firește, în schimb nu admite să crâcnească nimeni, convins că numai ce crede și face dânsul poate să fie bine...*” Deși este adus de către Miron Iuga, învățătorul



este îndepărtat din sat de îndată ce nu mai împărtășește opiniile boierului. Romanul conține un plan al fastului exterior dar, în paralel, primim informații și din planul celălalt despre mizeria cumplită în care trăiau țăranii. Situația dramatică a acestora îi este prezentată prefectului Boerescu de către învățătorul Dragoș. Abia a sosit Crăciunul și oamenii nu mai au porumb. În disperare de cauză, țăranii încep să umble să cerșească și să se îndatoreze peste puterile lor.

*Răscoala* este o carte densă în semnificații, în care se petrece întotdeauna ceva deosebit, în măsură să capteze atenția cititorului. Conflictul se declanșează în momentul în care Nadina vrea să vândă moșia Babaroaga. Țăranii vor să o cumpere dar n-au bani suficienți și apelează la sprijinul lui Miron Iuga, pentru ca acesta să le mijlocească doleanțele deoarece altfel nu mai e chip să trăiască. Boierul se simte însă jignit de faptul că tocmai țăranii de pe moșia lui doresc să achiziționeze un domeniu care a aparținut familiei sale. Apar însă și alți potențiali cumpărători cum ar fi arendașii Platamonu sau Ilie Rogojinaru, dar nici Miron Iuga nu acceptă ideea înstrăinării moșiei nurorii sale.

Spre deosebire de satul stratificat din punct de vedere social din *Ion*, Rebreanu nu mai este preocupat în *Răscoala* de prezentarea unor individualități puternice, ci de radiografia maselor de țărani. Aceștia împărtășesc aceeași soartă tragică, iar replicile lor lasă să se întrevadă acumulările lente ce prevestesc furtuna. Astfel, asemenea Cassandrei, călugărul nebun Anton anunță sfârșitul lumii prin scenarii apocaliptice: „- *Nu trece nepăsător, boierule, că s-apropie ziua judecății și are să-ți pară rău că n-ai ascultat glasul. Trâmbițele dreptății sună și oamenii nu le aud, că și-au astupat urechile cu noroiul păcatelor. Și vor veni călăreți cu săbii de foc pe armăsari albi, iar oamenii se vor minuna și nu vor pricepe că i-a*

*trimis Dumnezeu să pedepsească lumea cea plină de rele...*” Unele fraze devin emblematice, transformându-se în adevărate laitmotive ale romanului. O asemenea sintagmă-cheie îi aparține arendașului Platamonu și sună în felul următor: „*Țăranii s-au deșteptat, vor ei înșiși pământ și nu mai rabdă fără a crâcni înșelăciunile și neomenia*”. Îndeosebi capitolul intitulat *Friguri* insistă pe prezentarea greutăților cu care se confruntă țăranii. De altfel, există o gradatie a aluziilor în roman, replicile celor obidiți devenind tot mai amenințătoare. Cuvintele lui Leonte Orbișor se dovedesc ilustrative pentru condiția vitregă a țăranilor: „*Din iarna asta nu-i chip să ieșim. Ori murim, ori...*” Cuvintele lui Petre Petre anunță și ele iminența revoltei: „*- Apoi până n-om pune mâna pe topoare nici noi n-om...*” Replicilor li se adaugă o serie de zvonuri potrivit cărora Vodă ar fi dat ordin să fie împărțite moșiile boierilor. Furtul inventat de arendașul Cosma Buruiană și ancheta brutală a jandarmilor sporesc nemulțumirea țăranilor și încing și mai mult spiritele. La fel ca în *Ion*, setea de pământ declanșează niște energii nebănuite, care izbucnesc în momentul în care pământul rămâne un vis inaccesibil. Titlul primei secțiuni a romanului este dat de o replică a gazetarului D. Roșu, secretarul de redacție de la *Drapelul*, adresată boierului Grigore Iuga: „*- Se mișcă țara, domnul meu! Toată țara!*” În calitate de gazetar, acesta realizează de față cu Titu Herdelea o radiografie minuțioasă a societății românești de la începutul secolului XX, unde fastul exterior este doar poleiul ce ascunde un vulcan de dureri: „*- Deschide ochii, puiule și uită-te împrejur! Te-ai plimbat la țară în automobil și prin castele ciocoiești și n-ai pus urechea la pământ să asculți glasurile care nu se aud. Din automobil nu se vede și nu se aude nimic. Și nici pe trotoarele Bucureștilor. E falsă și artificială toată aparența asta de lux și civilizație. Realitatea e alta, tinere! Exportăm zeci de mii de vagoane de cereale, și câteva milioane*



*de țărani n-au nici porumb pentru mămăliga cotidiană! Înțelegeți ce va să zică asta! Cu luminile Bucureștilor ne înșelăm pe noi înșine. Nu ne aruncăm privirea dincolo, fiindcă știm că dincolo e prăpastia și numai privind în ea ne-am cutremura... Nu lux, nu automobile și castele, puiule! Astea-s pojghița care acoperă un vulcan de dureri. Ca mâine se sparge pojghița și atunci...*” Tot Roșu este cel care îi dezvăluie lui Titu Herdelea câteva din principiile după care trebuie să se ghideze un gazetar autentic. Potrivit secretarului de redacție de la **Drapelul**, acesta trebuie să rămână în lumea lui și nu are voie să se amestece printre ciocoi deoarece astfel riscă să își adoarmă conștiința. În plus, gazetarul trebuie să își păstreze intactă facultatea de a protesta și de a biciui neconținut. Aceasta mai ales la noi unde „fărădelegea e singura lege perfect valabilă”.

Finalul primei părți reprezintă o proiecție în imaginar prin sosirea celor doi călăreți pe cai albi (simboluri ale dreptății și purității) cu poruncă de la Vodă să se împartă moșiile. Venirea acestora pare o legiferare a dorințelor adânc refulate ale țăranilor: „(...) noi aducem veste mare, că pe noi ne-a trimis Vodă să dăm de știre oamenilor că toate moșiile sunt ale lor de-aici înainte și să se apuce de îndată să le împartă după dreptate, iar pe boieri și pe arendași să-i alunge și să le ardă conacele și curțile și toate acareturile ca nu cumva să se mai întoarcă înapoi!”

Cea de a doua parte a romanului reia, în mod simetric, scena inițială a cărții prin meditațiile arendașului Ilie Rogojinaru despre țărani. Acesta consideră că țăranului îi trebuie atât dreptate cât și stăpân, iar dacă stăpânul e slab, dreptatea nu îi mai ajunge. În viziunea sa, numai o mână forte ar fi în măsură să îi liniștească pe oameni. Alternând planurile narațiunii, prozatorul prezintă succesiv evenimentele din București și din Amara. Rebreanu redă lucrările Parlamentului și relevă discrepanța vădită dintre frământările

puternice din țară și dezbaterile existente în forul legislativ. Deputații se arată preocupați mai mult de proiectul de lege privind scutirea de orice taxe a benzinei întrebuințate de automobilele celor vreo treizeci de milionari decât de problema țărănească. Anticipând paginile din *Gorila*, Rebreanu realizează și o frescă acidă a vieții politice românești de la începutul secolului XX. Partidele aflate pe scena politică a țării nu sunt numite, scriitorul fiind interesat doar de conduita reprezentanților acestora în momentele dramatice prin care trecea țara. Opoziția își schimbă atitudinea de îndată ce ajunge la putere și se află confruntată cu „chestiunea țărănească”. Sintagme precum „*lupta sfântă*” a țăranilor sau „*să nu curgă nici o picătură de sânge românesc*” sunt rapid uitate, țăranii devenind din martirii de odinioară „*tulburătorii ordinei publice*” împotriva cărora trebuie luate mijloace drastice de represiune. Noul guvern este acuzat că i-a îndemnat pe țărani la „*lupta sfântă*”, după care a înăbușit răscoala în sânge. Satirizând demagogia politică a timpului, Rebreanu critică frazeologia lozincardă, clișeele golite de conținut și expresiile bombastice menite să capteze interesul maselor.

Răscoala este zugrăvită la început în mod indirect, prin intermediul veștilor care circulă prin gazete sau sunt colportate de diferite personaje. Există chiar zvonuri că în anumite părți ale țării armata ar fi trecut de partea insurgenților. Extinderea rapidă a răscoalei e sugerată de informațiile aduse de redactori la sediul ziarului *Drapelul*, ziar la care lucrează și Titu Herdelea. Veștile devin tot mai dramatice pe măsură ce evenimentele scapă de sub control, revolta dobândind o aureolă apocaliptică.

La început ritmul narațiunii este lent, scriitorul prezentând în mod amănunțit acumulările ce preced furtuna. Prozatorul nu se grăbește, motivând cu migala caracteristică unui scriitor de tip balzacian toate



evenimentele. Chiar și criza căsniciei lui Grigore Iuga și despărțirea acestuia de Nadina sunt zugrăvite cu aceeași voluptate a detaliului. Ritmul romanului crește însă în intensitate în partea a doua, când se înfățișează răscoala propriu-zisă. Pentru a se sugera cât mai exact succesiunea accelerată a evenimentelor, de multe ori, în cadrul aceluiași capitol, perspectivele alternează. Deși evenimentele sunt prezentate din perspectiva scriitorului omniscient și omniprezent, Liviu Rebreanu nu realizează o cronică propriu-zisă a răscoalei. Scriitorul recurge la principiul *pars pro toto*, conferind fragmentului semnificațiile întregului. În acest sens, el alege un topos reprezentativ, județul Argeș, felia reflectând în mod veridic imaginea dramatică a ansamblului. Recursul la sinecdotă constituie un procedeu neobișnuit pentru un scriitor omniscient, dar eficient pentru a se coborî din sfera abstracțiunilor în realitatea cea mai concretă.

În mod treptat, țăranii trec de la replicile aluzive la amenințări, iar gesturile lor trădează iminența revoltei. Trifon Guju își bate coasa ca să fie bătută, Marin Stan își ceartă vitele deoarece s-au boierit, Ignat Cercel își lovește câinele ca să se mai răcorească, Toader Strâmbu își pregătește toporul ca să taie uscăturile. Totul este relatat sub forma unor secvențe dramatice, în măsură să redea ritmul tragic al evenimentelor. În relațiile lor cu boierii, replicile țăranilor nu mai sunt pline de umilință și de respect. Ele devin scurte și echivoce, lăsând să se înțeleagă înclinația lor spre rebeliune ca unică posibilitate de a depăși situația existențială dezastruoasă în care se găseau. Țăranii nu se mai mulțumesc să li se modifice vechile rânduieli, ci vor să muncească doar propriul lor pământ. Decât o asemenea viață, ei preferă mai degrabă moartea. La fel ca în *Crăișorul Horia*, Rebreanu se dovedește un remarcabil pictor al scenelor de masă. Spre deosebire de romanul precedent, mulțimea descrisă în *Răscoala* nu are lideri. Chiar dacă

din marea masă a țăranilor se desprind câteva portrete individuale (îndeosebi figura lui Petre Petre), acești indivizi nu se transformă în adevărați conducători ai răscoalei. Gloata acționează instinctiv, fără să știe exact ceea ce dorește. Am putea spune că scriitorul adoptă principiul organicității și în prezentarea maselor dezlănțuite, care se mișcă în mod spontan, asemenea unui organism viu. Acest lucru explică absența unor individualități puternice, a adevăraților conducători ai răscoalei. Și cum boierii și conacele lor reprezintă o întruchipare a răului ce bântuie existența țăranilor, moșierii sunt uciși, iar conacele lor sunt devastate. Răsculații acționează haotic, fără să aibă un plan prestabilit, din masa descrisă de Rebreanu lipsind personajele de prim-plan. În mod spontan, peste tot se formează grupuri de nemulțumiți care îi atacă pe boieri și pe arendași. Eliberați de „complexul de slugă” cu care au trăit atâta timp, țăranii se răzbună distrugând tot ce le iese în cale. Inflexiunile semănătoriste dispar în totalitate în secțiunea intitulată **Focurile**, locul lor fiind preluat de ecourile naturaliste. Rebreanu introduce în romanul românesc o serie de scene dure, mai puțin obișnuite într-o literatură pudibondă cum este literatura română, dar prezente din plin în romanul european din secolul XX. Asemenea tablouri violente sunt violarea și uciderea Nadinei, rănirea șoferului Rudolf, uciderea boierului Miron Iuga, castrarea lui Aristide Platamonu. Narațiunea câștigă foarte mult în dramatism în această parte, starea de spirit a mulțimii dezlănțuite fiind exprimată de Toader Strâmbu: „*Destul am răbdat și am suferit... Acu vreau să mă răcoresc!... Trebuie să beau sânge de ciocoi, altfel îmi ard bojocii!*” Rebreanu preferă să relateze scurte secvențe epice, care dobândesc intensitatea unor scenete dintr-o piesă de teatru. Abandonând perspectiva totalizatoare, prozatorul zugrăvește ceea ce se întâmplă pe fiecare moșie, la conacul fiecărui boier și arendaș. Faptele sunt prezentate cu obiectivitatea



specifică naratorului balzacian, care nu se implică emoțional în evenimentele relatate.

Scriitorul insistă pe reprimarea sângeroasă a răscoalei. El știe să zugrăvească starea de spirit a mulțimii, redând gesturi și crâmpie de conversație auzite din mulțime, fără să se specifice cine vorbește: „Mulțimea de țărani începu deodată o mișcare pe loc ca o apă bătută de un vânt nehotărât. Era o legănare într-o parte și într-alta căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfățișare războinică.

- Nu ne trebuie boieri!... Ați venit să ne omorâți?... Noi nu ne speriem de soldați!... Destul ne-au batjocorit ciocoi!... Huo, huo!... Să nu trageți fraților!...”

Ca și în proza scurtă, prezentarea faptelor este dublată de scurte infuzii de peisaj, natura aflându-se în strânsă concordanță cu atmosfera relatării. Tabloul apocaliptic este potențat și de descrierea coloanei de soldați, care pare un imens balaur: „În vreme ce țăranii se vânzoleau, coloana de soldați se târa pe șosea ca o uriașă rămă neagră. Raze de soare jucăușe, căzând pe luciul baionetelor înfipite pe arme, se răsfrângeau cu sclipiri speriate în văzduh. În curând se deosebiră rândurile și cei câțiva călăreți și trăsura cu prefectul și procurorul, apoi tunurile trase de câte șase cai încheind trupul apocaliptic ca o coadă turtită cu solzi metalici”.

Peste tot se simte mâna unui regizor îndemânatic, iar narațiunea are un vădit caracter scenic. Confruntarea inegală dintre boieri și țărani, apoi cea dintre armată și răsculați este dramatică, prozatorul înfățișând în mod alternativ ceea ce se întâmplă în cele două tabere. Confrunțați cu o situație-limită căreia nu reușesc să îi facă față, prefectul și ofițerii porniți să înăbușe răscoala sunt nervoși, dezorientați și nu știu cum să reacționeze. În schimb soldații, dispuși de o parte și de alta a șoselei, stau neclintiți, negri și reci

„ca niște mașini în formă de oameni”. Scriitorul insistă pe automatismul cu care aceștia execută ordinele rostite de către maiorul Tănăsescu: „-...stai!...ochi!... foc!” Scena reprimării răscoalei are un puternic caracter vizual și insistă, în manieră cinematografică, pe reacțiile mulțimii cuprinse de teroarea morții: „Țăranii fugeau mâncând pământul, îmbulzindu-se, strivindu-se, urlând. Se îngrămădeau, mai ales spre șosea, dar mulți se împrăștiu și prin grădini, prin curțile caselor de margine, fiecare grăbit să dispară din fața gloanțelor. Pe câmp rămâneau doar câteva zeci de trupuri, unele zvârcolindu-se și văitându-se, altele înțepenite cum le-a găsit moartea. Lângă șanțul șoselei, Anghelina zăcea cu fața-n sus, nemișcată, lovită de un glonț în frunte; copilașul în brațele ei moarte plângea și vrăjea din mânuțele goale parc-ar fi căutat să se smulgă de la pieptul mamei. Aproape de ea, un bătrân se zvârcolea între un băiețel ucis, cu fața strâmbată de spaimă, și Chirilă Păun care horcăia nemișcat, vărsând la fiecare horcăit sânge negricios, năclăindu-i barba, gâtul, pieptul, închegându-se în dungi groase... Pete albe însemnau pe pământul gras de la marginea Amarei numai trupurile țăranilor morți reci sau agonizanți, căci cei loviți mai ușor goneau sau se târau printre ceilalți fugari, vrâstând calea cu dâre de sânge...”

Finalul sugerează continuitatea vieții, chiar dacă pentru scurt timp ritmul existențial al personajelor a fost puternic zguduit. Rămâne doar întrebarea obsedantă ce demonstrează faptul că problema țărănească nu s-a rezolvat: „Apoi cum să trăim fără pământ?”

În 1932, *Răscoala* vine după o serie de romane mai puțin apreciate de criticii literari, romane precum *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927) sau *Crăișorul* (1929). Poate și acest lucru a contribuit la faptul că unii dintre cei mai importanți exegeți ai perioadei interbelice nu s-au arătat prea



entuziasmați la apariția cărții, care nu a fost apreciată întotdeauna la justa ei valoare. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu recunoștea faptul că scriitorul redevine genial în momentul în care zugrăvește scenele de masă. Celelalte dimensiuni ale romanului sunt însă criticate destul de vehement de către istoricul literar. Romancierului i se reproșează faptul că îi idealizează pe țărani, că manifestă lipsă de receptivitate față de lumea orașului și că îi prezintă într-o manieră tendențioasă pe oamenii politici.<sup>22</sup> În *Artă prozatorilor români*,<sup>23</sup> Tudor Vianu insistă pe elementele de noutate aduse de Liviu Rebreanu în romanul românesc: „Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puținele schițări în aceeași direcție la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social”. Criticul observă că țăranii alcătuiesc un singur organism și reacționează sinergetic, asemenea unui „polipier” gigantic. Poetica organicului din celelalte romane este extinsă acum la nivelul unui întreg organism social. Într-un interviu acordat lui Dan Petrașincu în *Adevărul literar și artistic* (1935)<sup>24</sup>, Liviu Rebreanu se arăta nemulțumit de receptarea critică a operei sale, îndeosebi de maniera în care a fost primită *Răscoala*. Prozatorul relevă faptul că impresia de obiectivitate ce se degajă din romanul său se explică prin faptul că toți eroii narațiunii au dreptatea lor și acționează în numele acesteia. Rebreanu vorbește apoi de caracterul simbolic al celor două personaje, Petre Petre și Miron Iuga. Cei doi sunt construiți în mod deliberat ca niște eroi arhetipali, alcătuind prototipurile celor două principii pe care se axează *Răscoala*: țăranul și boierul. Prozatorul consideră că Petre Petre este o sinteză a tuturor energiilor țărănești, în timp ce Miron Iuga întruchipează vechile prejudecăți ale boierimii noastre de pe vremea când țăranul era sclavul moșierului.

Critica postbelică s-a dovedit mult mai generoasă cu acest roman, care a fost alăturat celorlalte două capodopere rebreniene, *Ion* și *Pădurea spânzuraților*. Astfel, în ampla prefață la primul volum din seria de *Opere*<sup>25</sup>, Al. Piru compară tehnica utilizată de Rebreanu în *Răscoala* cu cea utilizată de Tolstoi în *Război și pace*. Prima parte a romanului, *Se mișcă țara!*, este considerată „o cronică a vieții social-politice din România în preajma anului 1907”. Criticul recunoaște că, pe lângă o justă viziune asupra raporturilor sociale, prozatorul dă dovadă și de o „colosală putere de a crea și mișca mulțimi, întocmai cum un general mișcă pe câmpul de luptă mari armate”. Al. Piru consideră că narațiunea răscoalei „are suflu de epopee și se desfășoară trepidant, în episoade dramatice, uneori senzaționale, pornind cu energia unei explozii”. Dintre continuatorii lui Rebreanu, Al. Piru îi semnalează pe C. Stere cu volumul al VIII-lea din amplul roman memorialistic, *În preajma revoluției. Uraganul* (1936) și pe Cezar Petrescu, semnatarul unui amplu roman-cronică în trei volume intitulat *1907* (1938-1943).

Dumitru Micu vede în Rebreanu un „maestru al construcției epice” și consideră că, spre deosebire de satul anistoric și patriarhal din *Ion*, în *Răscoala* se prezintă un sat angrenat dramatic în istorie. În prelungirea studiilor semnate de Ion Ianoși și Ov.S.Crohmălniceanu, istoricul literar relevă procedeul contrapunctului utilizat de către prozator. Acțiunea romanului evoluează pe mai multe planuri ce ne introduc în mediile cele mai diverse, păstrându-se totuși impresia de legătură organică dintre episoade. În 1965, Dumitru Micu afirma că „*Ion* și *Răscoala* sunt cel mai trainic, mai grandios monument literar în care se realizează viziunea tragică a satului românesc modern”.<sup>26</sup>



Spre deosebire de alți exegeți, Mircea Zăciu atrage atenția asupra elementelor novatoare pe care Liviu Rebreanu le introduce în romanul românesc. Optând pentru o construcție epopeică, prozatorul refuză să respecte legile anchilozate ale romanului tradițional, elimină prejudecata eroului central și plasează în prim-plan colectivitatea în tensiune. Prozatorul se arată interesat de virtuțile arhitectonice ale romanului modern, de unde și implicațiile cinematografice existente în cărțile sale. Criticul este de părere că succesiunea celor douăsprezece capitole din *Răscoala* este filmică, iar subîmpărțirea lor în unități epice scurte, nervoase, pe „momente” semnificative, „introducea în proza românească ideea de «secvență», iar categoria de *ritm* (vizibilă încă în *Pădurea spânzuraților*) conferă acestei proze caracterul ei prin excelență modern”.<sup>27</sup> Tot Mircea Zăciu semnalează faptul că Rebreanu este primul prozator român care stăpânește virtuțile literare ale decupajului, artă prin excelență regizorală. Construcție monumentală, impresionantă, romanul se impune prin noutatea concepției (ideea „circuitului închis”) și prin viziunea cinematografică, de care sunt contaminați toți marii scriitori ai acestui veac.

Ov.S.Crohmălniceanu<sup>28</sup> identifică în *Răscoala* un model de construcție epică solid construită și admirabil gradată, cu episoade riguros înlanțuite și cu o intrigă bine încheată. Acțiunea se petrece concomitent în mai multe medii sociale, fără ca scriitorul să ajungă la digresiuni sociologizante. Aceeași „severitate compozițională” o semnalează și Ion Vlad, care vede în *Răscoala* „cel de-al doilea moment epopeic al prozei lui Liviu Rebreanu”.<sup>29</sup> Cunoscutul teoretician literar este de părere că autorul lui *Ion* proiectează și construiește la scara eposului, „urmând unei viziuni atotcuprinzătoare, tinzând spre cosmicizarea edificiului narativ conceput ca reprezentare a lumii în totalitatea și noutatea sa, în mișcările legilor

*propriu*".<sup>30</sup> Deja G.Călinescu a identificat „decurgerea” epopeică a romanului *Ion* și compoziția în cânturi vădit cadențate în stilul marilor epopei, dar observația este valabilă și pentru seria romanescă ulterioară a prozatorului. Ion Vlad vorbește chiar de o „poetică a epopeei” în opera lui Liviu Rebreanu și aduce drept argumente în favoarea acestei afirmații „fascinația liniilor vaste ale unei alcătuirii cosmice compuse din cânturi, din episoade și dintr-o umanitate antrenate într-un imens și impresionant spectacol al vieții”. Această poetică a fost inspirată de modelul sadovenian, de celebrul roman epopee al lui Tolstoi, *Război și pace*, de *Don Quijote* și de *Suflete moarte*.

Nicolae Balotă consideră că atât *Ion* cât și *Răscoala* sunt niște „drame ale condiției umane degradate, umilite, care se răzvrătește”.<sup>31</sup> Criticul este de părere că atât violența teribilă a patimei lui Ion cât și focul aprins de țăranii din Babaroaga au puterea elementelor dezlănțuite ale naturii, în fața cărora întocmirile temporale ale societății nu sunt decât înjghebări fragile.



## NOTE:

1.Liviu Rebreanu, în *Rampa*, anul XVIII, nr.5368, 2 dec.1935, p.1,3; reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I. *ed. cit.*, p.120.

2.*Idem*, în *Adevărul literar și artistic*, anul XIX, nr.942, 25 dec. 1938, p.7; reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.166.

3.Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, p.301-320.

4.Liviu Rebreanu, *Opere 4. Ion*. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante editoriale de Niculae Gheran, Addenda și variante de Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1970.

5.Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*,p.301.

6.*Ibidem*, p.304.

7.*Ibidem*, p.313.

8.Liviu Rebreanu, *Lauda țaranului român*, în vol. *Amalgam*, Ediție îngrijită, prefată, antologie și note de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, pp.160-177. A se vedea și Liviu Rebreanu, *Opere 15. Metropole. Amalgam*, *ed. cit.*, pp.262-273.

9.G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, *ed. cit.*,pp.731-733.

10.E.Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol.2, *ed. cit.*, p.257.

11.Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol.I, Editura Minerva, București, 1980, pp.158-176.

12.Ion Vlad, *Fascinația construcției epopeice*, în *Lectura prozei. Eseuri. Comentarii. Interpretări*, *ed. cit.*,p.83.

13.*Idem*, *Poezia epică*, în *Lectura prozei*, *ed. cit.*, p.88.

14.Liviu Rebreanu, *Alte mărturisiri: „Răscoala”*, în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, pp.454-468.

15.*Idem*, *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, p.305.

16.Liviu Rebreanu, *Alte mărturisiri: „Răscoala”*, în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, p.458.

17.*Ibidem*, p.458.

18.*Ibidem*, p.461.

19.*Ibidem*, p.464.

20.*Ibidem*, p.464.

21.Liviu Rebreanu, *Opere 8. Răscoala*. Ediție critică de Niculae Gheran. Variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1975.

- 22.G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., pp.734-735.
- 23.Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, Editura Contemporană, 19941, pp.331-332.
- 24.Dan Petrașincu, *Cu d. Liviu Rebreanu despre romanul „Răscoala”*, în *Adevărul literar și artistic*, XIV, nr.760, 30 iunie 1935, pp.1-2.
- 25.Al.Piru, *Prefață* la Liviu Rebreanu, *Opere I*, ed. cit., pp. XLVIII- LV.
- 26.Dumitru Micu, *Răscoala*, în *Gazeta literară*, XII, nr.49, 2 decembrie 1965, p.1.
- 27.Mircea Zăciu, *Structură și mesaj în „Răscoala”*, în *Luceafărul*, X, nr.8, 25 februarie 1967, p.3.
- 28.Ov.S.Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.I, ed. cit., pp.281-283.
- 29.Ion Vlad, *Edificiu epic și aspirație spre epopee*, în *Între analiză și sinteză. Repere de metodologie literară*, Editura Dacia, Cluj, 1970, pp.90-95.
- 30.*Idem*, *Fascinația construcției epopeice*, în *Lectura prozei. Eseuri. Comentarii. Interpretări*, ed. cit., pp.82-87.
- 31.Nicolae Balotă, *Rebreanu sau vocația tragicului*, în *Romanul românesc în secolul XX*, Editura „Viitorul Românesc”, 1997, p.13.



Ipostaze ale discursului epic  
Ed. a II-a, revăzută

## 2. ROMANUL DE INVESTIGAȚIE PSIHOLOGICĂ

Tip. Moldova  
Iasi, 2010

### A. CONFLICTUL TRAGIC DINTRE SENTIMENT ȘI DATORIE

După cum am constatat, la baza operelor lui Liviu Rebreanu se găsește întotdeauna un eveniment real, pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării prin intermediul puterii de transfigurare artistică a imaginarului. De exemplu, ideea scrierii primei mari capodopere, romanul *Ion*, încolțește în 1907, când scriitorul vede pe câmp un țăran sărutând pământul. Un eveniment tragic se găsește la baza celeilalte reușite rebreniene, romanul *Pădurea spânzuraților*. Este vorba de dramaticul sfârșit al lui Emil Rebreanu, fratele scriitorului, ofițer în armata austro-ungară, condamnat la moarte prin spânzurătoare și executat pe frontul de la Ghimeș-Palanca pentru tentativă de dezertare în liniile românești. Imaginea tragică a „pădurii” nu este nici ea o invenție, ci se bazează pe niște mărturii indubitabile. Este vorba de „o serie de fotografii trimise de Cehoslovacia la Liga Națiunilor, fotografii care reprezentau pădurile «trădătorilor de patrie» (Landesverräter) cehoslovaci spânzurați de armata austro-ungară pentru «trădare» - pentru iubirea patriei și independenței lor”.<sup>1</sup> În ciuda eforturilor depuse, redactarea romanului se face cu dificultate, scriitorul negăsind nici ritmul, nici atmosfera propice unei asemenea narațiuni. Pelerinajul la Ghimeș, reînhumarea potrivit tradițiilor populare în străvechiul pământ românesc a osemintelor fratelui dispărut și discuțiile cu cei care i-au fost în apropiere în ultimele zile conferă o nouă semnificație protagonistului cărții și duc la depășirea crizei. Abordând problema

raportului dintre realitate și ficțiune, scriitorul atrage atenția asupra faptului că nu există o identitate deplină între Apostol Bologa și fratele său. Tragedia lui Emil Rebreanu formează doar cadrul desfășurării întâmplărilor și oferă sugestii în privința câtorva personaje: „*Apostol Bologa însă n-are mai nimic din fratele meu. Cel mult câteva trăsături exterioare și poate unele momente de exaltare. Tragedia lui mi-a prilejuit doar cadrul în care se petrece romanul și puține personaje locale: preotul, groparul, Ilona etc. Pentru zugrăvirea militarilor, am utilizat cunoștințele și prietenii mele cu ofițerii noștri. Klapka, de pildă, are multe asemănări cu un ofițer român, azi colonel*”.<sup>2</sup> În viziunea prozatorului, Apostol Bologa este un personaj simbolic, prototipul propriei sale generații: „Șovăirile lui Apostol Bologa sunt șovăirile noastre, ale tuturor, ca și zbuciumările lui... Numai un astfel de om putea să fie personajul central al unui roman în care lupta dintre datorie și sentiment amenința mereu să degenereze în frazeologie goală, patriotardă”.<sup>3</sup> Aceasta în ciuda epitafului de pe mormântul de la Ghimeș Palanca, în măsură să amestece mitologia realului cu mitologia operei: „*Aici odihnește Apostol Bologa – Emil Rebreanu, eroul romanului **Pădurea spânzuraților** de Liviu Rebreanu*”.

Geneza cărții a fost reconstituită cu migală de către Niculae Gheran la sfârșitul volumului al V-lea din seria de **Opere**.<sup>4</sup> Romanul a apărut în 1922 și a cunoscut un mare succes de librărie, fiind reeditat de unsprezece ori numai în timpul vieții scriitorului. Unele informații publicate în presa interbelică privind elaborarea narațiunii au fost reluate de către Liviu Rebreanu într-o manieră mai sistematică în **Mărturisiri**. Astfel, vorbind despre **Pădurea spânzuraților**, romancierul afirmă următoarele: „*Pădurea spânzuraților s-a născut dintr-o fotografie pe care mi-a arătat-o un prieten, la sfârșitul anului 1918. Fotografia reprezenta o pădure plină cu cehi*



spânzurați în dosul frontului austriac dinspre Italia. Prietenul pleca la conferința păcii, unde fotografia avea să demonstreze cum au fost tratați cehii de către conducătorii monarhiei austriece”.<sup>5</sup> Imaginea îl urmărește multă vreme pe prozator, care auzise că execuții similare ar fi suferit și mulți români. Lui Rebreanu i s-a povestit că la Bistrița au fost spânzurați câțiva preoți și țărani bucovineni. În 1916, prozatorul termină în Bucureștiul ocupat de trupele germane nuvela *Catastrofa*, care anticipează prin problematică și tipologie viitorul roman. Ofițer în armata austro-ungară, David Pop este obligat să lupte împotriva trupelor române, fapt ce declanșează în forul său intim o puternică criză de conștiință. Sub impresia fotografiei cu cehii spânzurați, prozatorul se hotărăște să reia „eroul” din *Catastrofa* într-o narațiune mai amplă, ce urma să se intituleze *Pădurea spânzuraților*. De altfel, obsesia spânzurătorii este mai veche, titlul *Pădurea spânzuraților* figurând deja și în sumarul unui volum de nuvele schițat de către scriitor la Iași, în 1918. Fabula proiectatului roman se face singură. Rebreanu intenționa să descrie o asemenea pădure cu spânzurați în Bucovina, unde cei executați erau toți români. Văzând atâția frați uciși chiar de către conducătorii țării pentru care el luptă, protagonistul se revoltă, dar este executat în aceeași pădure după ce a încercat zadarnic să dezerteze și să treacă dincolo la români. Niculae Gheran remarcă faptul că un proiect intitulat *Moartea* sau *Pasiunea morții* este foarte apropiat de tematica finală a romanului.<sup>6</sup> Important de relevat este și faptul că romancierul a schițat fabula cărții înainte de a afla de tragicul sfârșit al fratelui său, Emil Rebreanu. *Ștreangul* (ce va deveni *Ițic Ștrul, dezertor*), *Spânzurații*, *Dezertorul* reprezintă alte proiecte epice ce se apropie prin titlu și problematică de *Pădurea spânzuraților*. Nu trebuie uitat nici faptul că, în fața unei situații-limită din care nu poate ieși, Ițic Ștrul alege, la rândul lui,

moartea prin spânzurătoare. Pe lângă David Pop din *Catastrofa*, tot un dublu al lui Apostol Bologa este și Remus Lunceanu, eroul romanului autobiografic *Calvarul*, roman redactat în perioada 1918-1919. Dacă *Pădurea spânzuraților* și *Catastrofa* prezintă tragedia războiului din perspectiva românilor rămași într-un imperiu multinațional, în schimb *Calvarul* descrie ororile războiului din punctul de vedere al celui care a reușit să treacă munții.

Inițial, subiectul romanului i se pare prozatorului prea cerebral. Lucrurile se schimbă atunci când ia cunoștință de drama fratelui său executat încă în mai 1917, la numai 25 de ani. Conflictul tragic dintre sentiment și datorie trăit de Emil Rebreanu se umanizează în momentul în care intervine contactul „cu viața reală și cu pământul”. Rebreanu consideră că fără tragedia fratelui său, *Pădurea spânzuraților* „sau n-ar fi ieșit deloc sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrescă, precum au toate cărțile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului...”<sup>7</sup>

Alte idei interesante privind geneza romanului aflăm din amplul interviu acordat de prozator lui Felix Aderca în *Adevărul literar și artistic* (1926), interviu inclus ulterior în volumul *Mărturia unei generații* (1929). Romancierul reia problema raportului dintre realitate și ficțiune și atrage atenția asupra condiției personajului său central: „Fratele meu a fost un naționalist fără scrupule. Un asemenea personaj nu putea inspira decât cel mult o poezie patriotică. Eroul meu e mai puțin «erou», pentru că în *Pădurea spânzuraților* am arătat însăși originea și creșterea dezechilibrului moral al unui om, slab în fond, ca toți oamenii, doritor de dragoste, pe care o găsește la o unguroaică – deși ar părea neverosimil unui literat oficial – și condus la spânzurătoare tot de un ungur, tatăl



*Ilonei...Așa cred eu că e mai omeneste, și un roman care nu palpită de viață – cu toate ororile, cu toate contradicțiile ei – nu are sorți de viață, chiar când are norocul succesului”.*<sup>8</sup>

Pentru a reconstitui profilul spiritual al lui Emil Rebreanu (fratele cu veleități literare care, pentru a trece la rândul lui munții, implora ajutorul material al lui Liviu) și pentru a reliefa deosebiri structurale profunde dintre acesta și Apostol Bologa, Nicolae Gheran se folosește de epistolarul dintre cei doi frați. Istoricul literar semnalează faptul că Apostol (nume simbolic, personajul devenind în final un apostol al iubirii universale) se află mult mai aproape de David Pop prin exaltarea ideii de datorie față de țară decât generosul Emil, confruntat permanent cu probleme materiale insurmontabile. Grija fraților orfani rămași acasă (de dragul cărora se înrolează și își pune viața în pericol) îl preocupă mai mult pe acesta din urmă decât criza sufletească trăită de dublul său livresc. Dacă cei doi eroi „de hârtie” (David Pop și Apostol Bologa) au nevoie de o bună perioadă de timp ca să înțeleagă realitatea brutală ce-i înconjoară, în schimb Emil manifestă de la bun început o atitudine antirăzboinică. Văzând că fratele aparent „aranjat” la București nu își ajută familia rămasă în mizerie după moartea învățătorului Vasile Rebreanu, Emil se sacrifică de fapt pentru a-și sprijini frații rămași orfani. Este vorba aici de o altă „datorie” decât cea față de statul imperial. Romanul se naște, probabil, și dintr-un sentiment de culpabilitate resimțit de către scriitor pentru faptul că nu și-a putut sprijini fratele aflat odinioară într-o situație disperată. Războiul nu face din Emil un exaltat sau un erou, dimpotrivă, îl dezumanizează. Chiar dacă conduita lui Apostol Bologa se aseamănă cu cea a lui Emil Rebreanu, similitudinile rămân de suprafață deoarece diferă mobilurile interioare care guvernează faptele celor două personaje.

Spre deosebire de prozatorii de factură autenticistă care, sub influența modelului proustian, au căutat să impună o structură mult mai liberă în romanul românesc interbelic, Liviu Rebreanu continuă să rămână toată viața un promotor al arhitecturilor geometrice. În esență, autorul *Pădurii spânzuraților* este un constructor și atunci când face investigație psihologică. Îl ajută în acest sens perspectiva omniscientă – specifică modelului narativ obiectivat – din care se apropie de crizele sufletești trăite de personajele sale. Narațiunea la persoana a treia singular asigură detașarea necesară pentru ca structurile riguroase ale relatării să nu fie definitiv subminate. În plus, prozatorul nu abandonează nici alte coordonate esențiale ale narațiunii balzaciene cum ar fi principiul cauzalității sau cel al verosimilității. Cu rare excepții, cei mai importanți experimentatori ai romanului interbelic (Mircea Eliade, Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, M. Blecher etc.) au optat pentru relatarea la persoana întâi singular, în care pactul românesc tinde să se apropie până la confuzie de pactul autobiografic. În antiteză cu aceștia, Rebreanu refuză persoana întâi în relatare, cu toate că romanul înseamnă, și pentru el, experiment și căutare.

Aplicând rigurozitatea arhitectului și în cazul analizei psihologice, prozatorul ne oferă în debutul și în finalul narațiunii sale două scene similare. Astfel, romanul *Pădurea spânzuraților* se deschide cu executarea sublocotenentului ceh Svoboda și se încheie cu condamnarea lui Apostol Bologa. Ca urmare, scena inițială a spânzurătorii are o vădită funcție anticipativă, prevestind drama protagonistului. Romanul îi este dedicat fratelui dispărut, Emil Rebreanu, și este alcătuit din patru „cărți” ample, ce alcătuiesc tot atâtea trepte în destinul dramatic al personajului. Numărul nu este ales la întâmplare, patru alcătuind o întruchipare a totalității existenței trecătoare. *Incipit*-ul romanului se dovedește și de această dată semnificativ:



„Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră, înșepată ici-acolo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrâni săpau groapa, scuipându-și des în palme și hâcâind a osteneală după fiecare lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii zvârleau lut galben, lipicios...”

În mod simetric, romanul se încheie cu o descriere asemănătoare, care reia ritualul execuției. Spectacolul rămâne același, schimbându-se doar o parte din actori și rolurile acestora: „Apostol Bologa, nerecunoscând glasul și vrând să vadă cine a strigat, ridică fruntea și dădu cu ochii, deabia la vreo zece pași, de un stâlp alb și lucios, cu un braț cârligat în vârf. Ștreangul se legăna puțin și legănarea aceasta îi aduse aminte cum a încercat el odinioară, cu mâinile, rezistența funiei. În lucirea albă a lemnului se deslușea ceva straniu, încât Apostol lăsă repede capul în jos”. Acești doi poli marchează desfășurarea unei experiențe infernale. Nu întâmplător evenimentele încep să se deruleze sub imperiul nopții și iau sfârșit în zorii unei noi zile ce se naște. Noaptea ce pune stăpânire pe lume este simbolică, întruchipând frământările sufletești labirintice ale protagonistului. Cititorul este introdus în infernul războiului prin moartea sublocotenentului ceh Svoboda și este scos din lumea ficțiunii prin intermediul morții lui Apostol Bologa. Semnificativă rămâne însă atitudinea personajului în cele două secvențe narrative. La început, în numele datoriei și al legii, el depune un vădit exces de zel în verificarea detaliilor execuției (îl ceartă pe caporal pentru lipsa scăunelului, examinează nemulțumit groapa, verifică rezistența funiei), chiar dacă acest lucru nu intră în atribuțiile sale imediate. Tânărul exaltat e chiar mândru că a făcut parte din Curtea Marțială

și, convins de vinovăția lui Svoboda, nu simte nici o remușcare pentru faptul că a votat pentru condamnarea acestuia la moarte. Fostul student Apostol Bologa e cuprins de o vitalitate debordantă la începutul narațiunii, când consideră războiul un generator de energii. Atitudinea sa se găsește în vădită contradicție cu cea a căpitanului Klapka, pentru care pedeapsa, crima, legea nu constituie niște argumente viabile în fața morții. În final, conduita lui Apostol Bologa se schimbă radical. Personajul se detașează de spectacolul ce se derulează în jurul său, spectacol al cărui erou tragic este chiar el. Vitalitatea nietzscheană este substituită acum cu meditația asupra sensurilor grave ale existenței.

Stările sufletești ale personajelor sunt potențate și prin scurte infuzii de peisaj, care sporesc și ele ideea circularității. Aici există însă și deosebiri semnificative. Astfel, Liviu Rebreanu ne prezintă la începutul romanului o natură închisă, dezumanizată. Ideea închiderii, imposibilitatea evadării este sugerată de simbolul htonian al cerului, care este ca un clopot uriaș de sticlă. Culorile sumbre, demne de penelul lui Bacovia, sugerează aceeași apropiere a stingerii. Cerul este cenușiu, de toamnă, iar câmpia e neagră, înțepată ici-colo de arbori arămii. În contrast cu acest univers închis, sumbru, doar spânzurătoarea este nouă și sfidătoare. Ea domină întregul peisaj, relevând faptul că ne aflăm într-un teritoriu al morții de unde evadarea devine imposibilă. Absența unei ieșiri este sugerată și de faptul că în locul orizontului se întinde, la fel ca în lirica bacoviană, cimitirul. Întunericul se lasă în mod simbolic pe pământ, amurgul acoperind totul asemenea unui liștoliu negru. Sub acest aspect, exclamația lui Bologa devine simbolică: „- *Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ...*” În finalul narațiunii revin infuziile de peisaj, dar există și o diferență semnificativă, în sensul că tabloul devine deschis și puternic spiritualizat. El este reconstituit



din perspectiva lui Apostol Bologa, fascinat de lumina răsăritului: „Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul ținuit cu puține stele întârziate. Crestele munților se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinți tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivi singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stinge glasul preotului:

- Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol...”

Peisajele zugrăvite de către Liviu Rebreanu surprind prin vădita lor tentă expresionistă și se află în deplină concordanță cu atmosfera lugubră a războiului și cu starea de spirit a personajelor. Tabloul artizanal al câmpului devastat de urmele conflagrației rămâne sugestiv: „Câmpul de luptă, pustiu și tăcut, se legăna în ceața înserării. Stepa părăginită se desfășura nemărginită, netedă ca o foaie de hârtie de împachetat, boțită și pătată, înțepată cu copaci răzleți, desfrunziți și sfâșiați de obuze. Pozițiile se desenau ca niște dungi mohorâte, tremurate, cârligate și capricioase, fără început și fără sfârșit”.

Experiența dramatică a lui Apostol Bologa se derulează între două repere temporale majore: seara în care are loc executarea sublocotenentului Svoboda și zorii zilei propriiei execuții. Un ciclu cosmic se închide în felul acesta, răstimp în care personajul trăiește experiența simbolică a unei dramatice coborâri în infernul războiului. În această perioadă asistăm la metamorfoza radicală a unei conștiințe ce traversează un important proces de umanizare. Viziunea lui Apostol Bologa despre război se schimbă în mod

semnificativ, iar analiza conștiinței torturate de întrebări este realizată în mod magistral.

Romanul se deschide cu o scenă șocantă, în măsură să acapareze atenția cititorului și să introducă principalii protagoniști ai întâmplărilor. Chiar dacă Rebreanu asumă perspectiva scriitorului-demiurg, scena inițială insistă mai mult pe reacțiile lui Apostol Bologa decât pe cele ale condamnatului. Personajul este șocat de lumina pe care o vede în ochii lui Svoboda, lumină ce marchează ruperea acestuia de profan și începutul comunicării cu sacrul: *„Apostol Bologa se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului. Își auzea bătăile inimii, ca niște ciocane, și casca îi strângea țeasta ca și când i-ar fi fost mult prea strâmtă și îndesată cu sila. O mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri, căci în vreme ce pretorul înșira crimele și hârtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ștreang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă...Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărată. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă...Încercă să întoarne capul și să se uite aiurea, dar ochii omului osândit parcă îl fascinaseră cu privirea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă. În cele din urmă Bologa se aștepta ca gura condamnatului să se deschidă și să scoată un strigăt îngrozitor de izbăvire, întocmai ca cei dintâi credincioși care, în clipa morții silnice, vedeau pe Hristos...”* Privirea condamnatului reușește să fascineze și după moarte, alcătuind o punte între sacru și profan: *„În ochi lucirea stranie, arzătoare, pâlpâia mai puternic, cu tremurări grăbire, din ce în ce mai albă... Bologa vedea bine cum bulbii ochilor se umflau și se învinețeau, și totuși privirea își păstra*



*strălucirea însuflețită, parcă nici moartea n-ar fi în stare s-o întunece sau s-o nimicească...*" De altfel, motivele privirii și al luminii se dovedesc esențiale în acest roman, conferindu-i o vădită tentă cinematografică. Privirea muștrătoare a condamnatului este cea care declanșează criza sufletească a lui Apostol Bologa, al cărui echilibru etic era asigurat de concordanța dintre suflet, gând și faptă.

*Pădurea spânzuraților* rămâne, înainte de toate, tragedia unei conștiințe dilematice. De altfel, romanul a și fost considerat de către critica literară „drama incertitudinii chinuitoare”. Prin intermediul lui Apostol Bologa, Liviu Rebreanu introduce în literatura română un autentic personaj problematic, confruntat cu o serie de întrebări majore privind propriul său destin. Din acest punct de vedere, romanul *Pădurea spânzuraților* poate fi socotit un roman al condiției umane. Prozatorul reconstituie biografia spirituală a eroului său, o biografie ce se suprapune doar parțial peste cea a lui David Pop din *Catastrofa*. Născut la Parva, un târgușor de provincie de pe valea Someșului, din apropiere de Năsăud, Apostol Bologa primește o educație religioasă exaltată. Copilăria lui Apostol e marcată de severitatea tatălui, avocatul memorandist Iosif Bologa, de dragostea nețărmurită a mamei sale și de experiența religioasă, de care se va dezice mai târziu pentru a studia filosofia la Universitatea din Budapesta. În ceea ce privește formația spirituală a personajului, elev la liceul din Năsăud, rămân semnificative „învățăturile” tatălui autoritar: „- De azi încolo, fiul meu, ești bărbat. Dacă ar fi nevoie, ești pregătit să-ți poți câștiga singur o pâine. Intrând în cursul superior, orizontul are să ți se lărgască. Vei pricepe multe lucruri nevăzute, căci viața și lumea sunt pline de taine grele. Să năzuiești mereu a dobândi stima oamenilor, și mai ales pe a ta însuși. De aceea sufletul tău să fie totdeauna la fel cu gândul, gândul cu vorba și vorba cu fapta, căci

*numai astfel vei obține un echilibru statornic între lumea ta și lumea din afară! Ca bărbat, să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că ești român!...*" Chiar dacă în copilărie rămâne un conformist, Apostol Bologa devine un spirit interogativ după pierderea tatălui său. Conștiința interogativă este cea care îl îndeamnă înspre filozofie, în detrimentul unei cariere teologice. Concepția de viață a studentului eminent este concentrată în următoarele cuvinte: „*Conștiința să îți dicteze datoria, nu legile*". Această filozofie asupra existenței este zdruncinată puternic de izbucnirea războiului. Chiar dacă nu era un spirit beligerant, ba mai mult, era scutit de armată ca fiu de văduvă, Apostol Bologa se înrolează în armată pentru a câștiga admirația frivolei sale logodnice Marta Domșa, fascinată de strălucirea uniformelor ofițerești. Scriitorul rezumă experiența beligerantă a personajului, experiență care generează o nouă concepție de viață: „*Războiul a luat locul de frunte în concepția lui de viață, din care odinioară vruse să-l elimine. Acum își zicea că războiul e adevăratul izvor de viață și cel mai eficace element de selecțiune. Numai în fața morții pricepe omul prețul vieții și numai primejdia îi oțelește sufletul...*" De altfel, biografia lui Apostol Bologa se caracterizează prin existența unei succesiuni de momente de criză ce generează tot atâtea narațiuni legitimoare, ba mai mult, declanșează alte momente de criză. Într-un răstimp de doi ani, Apostol este rănit de mai multe ori, este decorat de trei ori și este avansat la gradul de locotenent. Asemenea lui David Pop, personajul își justifică faptele spunându-și că își face datoria. Spre deosebire de căpitanul Klapka, în viziunea căruia nimic nu poate fi mai presus de om, Apostol Bologa are o replică elocventă privind concepția sa despre datorie: „*- Unde-i datoria, acolo-i patria!*" De altfel, discuția de la popota ofițerilor din seara executării sublocotenentului Svoboda reprezintă o interesantă confruntare de opinii privind maniera



diferită în care înțeleg combatanții ideea de datorie față de un stat multinațional. Statul, neamul și iubirea reprezintă cele trei valori în funcție de care încearcă să își organizeze existența Apostol Bologa.

Semnificațiile titlului sunt relevate de către căpitanul Klapka, pentru care valoarea supremă o întruchipează familia, de dragul căreia acceptă orice umilință. Acesta vorbește de „pădurea spânzuraților” pe care a văzut-o pe frontul italian, o pădure coșmarească în care au fost executați trei dintre camarazii săi cehi pentru tentativă de dezertare: „Lângă sat e o pădure prin care armata și-a croit drumuri speciale, ferite de aeroplanele italiene, pentru trebuințele frontului. Am mers cu convoiul de execuție și am ajuns într-o poiană largă. Convoiul s-a oprit puțin în mijlocul poienii și m-am uitat împrejur să caut stâlpii spânzurătorilor... Stâlpi nu erau, dar în schimb în fiecare copac atârnavu oameni, agățați de crengi, cu capetele goale și cu tăblițe de gât, pe care scria «trădător de patrie», în trei limbi. Mi-a înghețat inima în piept și totuși n-am îndrăznit să tremur. Ca să-mi pot tăinui mai lesne înfiorarea, mi-a trecut prin minte să-i număr, să văd câți sunt... Închipuiește-ți ticăloșie de om! Dar cum să-i numeri, când toată pădurea era plină de spânzurați? Ori poate că numai groaza m-a făcut să-mi pară mai mulți?... Atunci am închis ochii, gândindu-mă cu mirare stupidă: «Asta-i pădurea spânzuraților...»” De altfel, „pădurea spânzuraților” se transformă într-un adevărat leitmotiv al cărții, alcătuind suprema amenințare pentru niște combatanți pentru care războiul devine tot mai mult o serioasă problemă de conștiință. Într-o manieră miniaturală, imaginea pădurii terifiante revine și în finalul romanului. Este vorba de tabloul dezolant al țăranilor spânzurați într-o pădurice de la marginea șoselei pe motiv că ar fi fost spioni.

Deosebiriile dintre David Pop, „omul fără însușiri”, antieroul din *Catastrofa*, și Apostol Bologa sunt semnificative. Diferă, în primul rând, complexitatea celor două personaje. Mult mai profund și mai plauzibil, Apostol este un individ dilematic. Spre deosebire de David Pop, el este un erou aflat la înălțimea dramei pe care o trăiește. Cel care făcea apologia ideii de datorie atât pe frontul italian cât și pe cel rus trăiește o puternică criză de conștiință în momentul în care află că divizia lui va fi mutată pe frontul românesc. Începe să șovăie și încearcă să iasă din această situație-limită în care l-a aruncat destinul potrivnic. Distrugând un reflector inamic, Apostol Bologa speră să îi fie aprobată cererea de a nu fi mutat pe frontul ardelenesc. El nu găsește însă înțelegere la comandantul diviziei, care îi reproșează faptul că face deosebire între dușmanii patriei. Generalul Karg nu recunoaște „imposibilitatea morală” de a lupta împotriva românilor invocată de către Bologa, considerând-o „*lașitatea unor oameni fără sentimente patriotice*”. Dintr-o problemă de datorie, războiul devine pentru Apostol o problemă de conștiință. După întrevederea ratată cu comandantul diviziei, personajul se hotărăște să dezerteze, dar este grav rănit înainte de a-și pune planul în aplicare. În mod treptat, Bologa descoperă faptul că adevărata datorie a omului este impusă de conștiință. De aici unele afirmații memorabile: „- *Lege, datorie, jurământ sunt valabile numai până în clipa când îți impun o crimă față de conștiința ta! (...) Nici o datorie din lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului*”.

Următoarele „cărți” ale narațiunii adaugă noi dimensiuni la biografia spirituală a personajului. Slăbit de boală, Bologa este mutat de la artilerie la coloana de muniții. Beneficiind de un concediu medical, el se întoarce la Parva și rupe logodna cu Marta Domșa. Ușuratică și cochetă, aceasta își alunga plictiseala în compania ofițerilor maghiari. Deși aflat într-o situație-



limită, Apostol descoperă adevărata dragoste alături de Ilona, fiica groparului Vidor. Scriitorul adaptează teoria „bunului sălbatic” la un personaj feminin inocent, necorupt încă de civilizație. Ca și în *Ciuleandra*, proiectata căsătorie cu o femeie simplă și sănătoasă are menirea de a produce o simbolică revigorare a clanului. Fericirea lui Bologa nu ține însă mult deoarece este numit din nou la Curtea Marțială pentru a condamna niște bieți țărani români învinuiți de spionaj. Nemaivorind să facă parte din completul de judecată și astfel să fie părtaș la o nouă crimă, personajul se hotărăște să dezerteze. Bologa nu își ia însă nici cele mai elementare măsuri de precauție și este prins tocmai de locotenentul Varga, cel care a promis că îl va aresta dacă va încerca să treacă prin sectorul lui. În finalul întâmplărilor prezentate, apologia datoriei este făcută de către Varga, acest dublu al lui Apostol Bologa din debutul romanului: „- *Vezi, Bologa? ... Îți aduci aminte când te-am prevenit în tren și pe urmă și... Rău îmi pare că... Eu mi-am făcut datoria... numai datoria, precum trebuie să și-o facă orice om pe lume, oriunde și în orice împrejurare...*”

Ultima „carte” zugrăvește criza sufletească a unui om confruntat cu o situație existențială decisivă, cu iminența morții. Prezentând procesul lui Apostol Bologa și execuția acestuia, finalul romanului anticipează finalul din *Crăișorul Horia*. Jertfindu-se pentru neamul părinților, Apostol Bologa se dovedește un demn continuator al predecesorilor săi iluștri. Personajul se simte detașat de evenimentele la care participă, totul fiind trăit ca într-un vis. Voluptatea cu care Apostol acceptă moartea se explică prin faptul că ea reprezintă o izbăvire, reușind să ofere o ieșire dintr-o situație-limită pe care n-a putut-o rezolva. Drama personajului care trăiește o acută criză de identitate este simbolică, fiind trăită într-o manieră similară și de alte naționalități obligate să lupte sub stindard imperial pentru o cauză ce nu era

a lor. Dintr-un apologet al ideii de datorie față de stat, Bologa se transformă într-un apostol al ideii de iubire universală.

Prin *Pădurea spânzuraților*, Liviu Rebreanu devine creatorul romanului românesc de analiză psihologică.

Problema condiției literaturii de război, a raportului dintre *realitate* și *ficțiune* este abordată de către Rebreanu într-un interviu publicat în 1941 în *Evenimentul zilei* sub titlul *Literatura și războiul*.<sup>9</sup> Chestionat în privința rolului reportajului de război, prozatorul afirmă că scopul acestuia este acela de a-i furniza scriitorului un document necesar pentru creațiile sale viitoare. Sub acest aspect, el poate să ofere o viziune mai clară și mai completă asupra câmpului de luptă decât însăși participarea la bătălie. Reportajul de război nu poate pune în umbră ficțiunea deoarece rămâne un document, adică îi lipsește suflul de viață pe care îl dă doar literatura prin intermediul scriitorului-demiurg. Reportajul oferă doar aspecte izolate – consideră Rebreanu –, el nu are perspectivă. Literatura îi urmează documentului, după ce elementele reunite de reportaj sunt filtrate în sufletul artistului. Reportajul nu poate eclipsa literatura, deoarece el este înghițit, devorat de către literatură.

Asemenea unor autori precum Hortensiei Papadat-Bengescu în *Balaurul*, Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sau Cezar Petrescu în *Întunecare*, Liviu Rebreanu refuză prezentarea carnajului în literatura de război, chiar dacă acest lucru i-ar putea asigura un succes de public răsunător. Scriitorul se simte atras de latura psihologică a războiului, fiind preocupat de relevarea mutațiilor produse în forul intim al combatanților. Prin profunda dramă de conștiință trăită de către Apostol Bologa, romanul *Pădurea spânzuraților* poate fi comparat cu marile romane inspirate din evenimentele primului război mondial: *Focul* (1916)



de Henri Barbusse, *Furtunile de oțel* (1920) de Ernst Jünger, *Adio arme!* (1929) de Ernest Hemingway sau *Nimic nou pe frontul de vest* (1929) de Erich Maria Remarque.

G.Călinescu a văzut în romanul *Pădurea spânzuraților* „monografia incertitudinii chinuitoare”.<sup>10</sup> La rândul lui, E.Lovinescu semnaleză capacitatea scriitorului de a-și înnoi arsenalul epic abandonând temporar formula creației obiective de dragul analizei psihologice, unde a reușit să dea un roman la fel de valoros ca *Ion*. În opinia criticului, *Pădurea spânzuraților* este „cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conștiință”.<sup>11</sup> În cronica pe care o consacra romanului, Pompiliu Constantinescu semnală mutarea conflictului din exterior în interior, „în tenebrele conștiinței bolnave a lui Apostol Bologa”.<sup>12</sup> Reconstituind evoluția prozei românești interbelice, Șerban Cioculescu consideră romanul *Ion* o epopee a vieții rurale, în timp ce *Pădurea spânzuraților* este o epopee a războiului, răsfrânt în conștiința ardeleanului Apostol Bologa. Criticul remarcă faptul că, la data apariției, *Pădurea spânzuraților* revoluționa romanul nostru analitic „prin studierea migăloasă a psihologiei individuale”. În 1922, romanul era „primul studiu moral care se impune atenției publice din câmpul epicei noastre”. La un interval de câțiva ani, maniera lui Rebreanu de a face investigație psihologică i se pare însă „primară”, fiind depășită prin împământenirea unor noi metode de analiză, împrumutate de la o serie de maeștri ai genului precum Marcel Proust sau James Joyce.<sup>13</sup> La rândul lui, Tudor Vianu vede în autorul *Ciuleandrei* „un analist al stărilor de subconștiință, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice”. Cunoscutul stilistician observă că I.L.Caragiale este primul scriitor român care întrebuițează notația organică pentru a da o viață mai intensă descrierilor sale. Rebreanu

redescoperă procedeul și îi dă o întrebuințare mult mai amplă, realismul devenind pentru el „*formula literaturii tari, răscolitoare*”. În opinia lui Tudor Vianu, *Pădurea spânzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, care dirijează destinul eroului din adâncimile subconștientului.<sup>14</sup>

Gheorghe Lăzărescu remarcă faptul că *Pădurea spânzuraților* este primul roman românesc de analiză psihologică. În felul acesta, Rebreanu se dovedește un deschizător de drumuri, după ce cu numai doi ani înainte a produs o cotitură și în sfera romanului de creație. Ca roman de război, *Pădurea spânzuraților* depășește o serie de creații anterioare precum *Strada Lăpușneanu* de Mihail Sadoveanu sau *În cetatea idealului* de Dem. Theodorescu. Principalul interes al narațiunii nu este văzut în valoarea ei documentară, ci în faptul că „*întreprinde o profundă analiză a unei conștiințe în criză*”. Conflictul aparent este acela dintre „datoria cetățenească” și „conștiința națională” a ardeleanului obligat să lupte în armata imperială împotriva românilor. Experiența tragică a războiului distruge însă toate certitudinile personajului, care încearcă să își înlocuiască vechile convingeri etice prin credința în iubirea universală. Gh. Lăzărescu remarcă faptul că, în intenția lui Liviu Rebreanu, Apostol Bologa trebuia să treacă prin mai multe etape semnificative: cetățean, român, om. Ideea datoriei se dovedește importantă deoarece îl ține pe personaj la adăpost de îndoieli. Romanul începe în momentul în care în sufletul lui Apostol se trezește îndoiala chinuitoare în privința culpabilității lui Svoboda. În ciuda argumentelor proprii și a celor aduse de camarazii de arme, nehotărârea personajului se amplifică tot mai mult, provocând drama. Criticul vede în dezertarea lui Apostol Bologa o „sinucidere deghizată”, care dobândește însă și semnificația unui martiraj național. Tot Gh. Lăzărescu este acela care



atrage atenția asupra faptului că este pentru prima oară în romanul românesc când se acordă un rol atât de important subconștientului în determinarea acțiunilor unui personaj. Zbuciumul sufletesc al eroului între mântuire și damnare, fericirea găsită în ispășirea prin suferință îl apropie pe Apostol Bologa de eroii lui Dostoievski. Tot de marele scriitor rus amintește și procedeul notării senzațiilor personajului în clipele culminante ale dramei.<sup>15</sup>

Nicolae Manolescu crede că, în *Pădurea spânzuraților*, găsim un alt Rebreanu decât în *Ion* și consideră că fiecare din aceste romane reprezintă un cap de serie în romanul nostru. Noutatea în raport cu romanul precedent este identificată în interiorizarea viziunii. În *Ion* obiectivitatea ținea de o perfectă exterioritate a naratorului, în timp ce în *Pădurea spânzuraților* impresia de obiectiv ține de „felul cum orizonturile subiective ale personajelor se intersectează, producând viziunea fără ajutorul autorului”. Noul tip de obiectivitate nu este obținut prin hipertrofia perspectivei auctoriale, ci prin reducerea ei până aproape de zero și înlocuirea cu ceea ce pot vedea și înțelege personajele înseși. Această diminuare a perspectivei povestitorului permite ca, uneori, despre aceeași realitate să existe mai multe puncte de vedere diferite. Afirmarea unor viziuni psihologic-diferențiate asupra evenimentelor este însă mereu controlată și integrată unei perspective supraindividuale. Concluzia lui Nicolae Manolescu este aceea că *Pădurea spânzuraților* este un amalgam de procedee vechi și noi. Maniera veche constă în povestirea la persoana a treia, ordonat și cronologic, de către un narator din afară, a amintirilor. Cea modernă creează impresia că amintirile au fost psihologizate, fiind situate în perspectiva personajului însuși. N. Manolescu citește în indecizia lui Rebreanu faptul că romanul românesc nu asimilase încă noua tehnică. Dar este cu adevărat *Pădurea spânzuraților* un roman psihologic? Aceasta este întrebarea șocantă pe care o lansează N.

Manolescu. Ea pare justificată prin faptul că paginile propriu-zis analitice ale cărții sunt puține, precumpănind înfățișarea obiectivă a conștiinței din perspectiva și în limbajul naratorului. Conștiința lui Apostol Bologa este mai degrabă etică și generală decât psihologică. Criticul este de părere că acest roman al conștiinței se deosebește atât de analiza pasiunilor din *Adolphe*, cât și de analiza mai nouă a unei conștiințe total psihologizate, specifică romanului introspectiv de tip proustian. Ca roman al conștiinței morale, *Pădurea spânzuraților* nu cunoaște tehnicele fluxului interior, fiind legată de observație și prin caracterul social al motivațiilor. Interiorizarea viziunii în *Pădurea spânzuraților* în comparație cu *Ion* este interpretată de către exeget ca o fisurare a autorității de esență divină a naratorului transcendent. Romanul psihologic de tip doric este resimțit astăzi ca o formulă artificială deoarece se oprește la jumătatea drumului: personajelor li se îngăduie să se exprime, însă în limitele unui control extrem de strict.<sup>16</sup>

Ion Simuț vede în *Pădurea spânzuraților* o carte unică în literatura română. Exegetul este de părere că, în ciuda lecturilor multiple generate de text, tema iubirii universale este cea care ne conduce spre miezul romanului. Criticul este de părere că *Pădurea spânzuraților* este cel mai important roman religios al literaturii române deoarece „căutarea credinței, sinonimă cu interogația asupra sensului existenței, nu este nicăieri mai patetic și mai veridic pusă în ecuație epică”.<sup>17</sup> Ca roman al crizei mistice, narațiunea are un echivalent posibil în *Jurnalul fericirii* de N.Steinhardt. Ion Simuț este de părere că drama războiului pe care o trăiește Apostol Bologa nu reprezintă decât un reper exterior, realist, pentru o dramă mult mai profundă, cea a îndoielii și a regăsirii credinței religioase. În viziunea criticului, *Pădurea spânzuraților* rămâne în literatura română un reper important nu numai pentru romanul conștiinței politice și morale, ci mai ales pentru romanul



conștiinței religioase. Deși *Pădurea spânzuraților* marchează apariția realismului psihologic românesc, Ion Simuț relevă precaritatea mijloacelor prin care se realizează sondarea psihologică a interiorității. Stângăciile scriitorului sunt explicate prin faptul că psihologia și obscuritățile interioare sunt explorate de un scriitor obișnuit cu obiectivitatea realistă. Ion Simuț este de acord cu observația lansată de Dana Dumitriu potrivit căreia romanele *Pădurea spânzuraților* și *Ciuleandra* sunt mai degrabă comportamentiste decât analitice deoarece le lipsește „disecția subiectivă” și „speculația cazuistică”. În felul acesta, tentativa lui Rebreanu de a evada din cadrele realismului obiectiv înspre un realism psihologic realizat cu alte mijloace rămâne neconvingătoare.

## B. METAFIZICA DANSULUI

Trăind experiența copleșitoare a două războaie mondiale, scriitorul secolului XX nu se mai mulțumește cu o artă idilică, nu înfrumusețează în mod artificial realitatea înconjurătoare, ci o înfățișează în toată nuditatea și dramatismul ei, disecând-o cu maximă luciditate. În literatura română, depășirea neoromantismului minor semănătorist și impunerea unei perspective reci, obiective asupra unei realități tragice i se datorează lui Liviu Rebreanu. Scriitorul ardelean are o contribuție decisivă atât în crearea romanului românesc modern de investigație socială (*Ion*, *Crăișorul Horia*, *Răscoala*), cât și în impunerea narațiunii de factură psihologică (*Pădurea spânzuraților*, *Adam și Eva*, *Ciuleandra*, *Jar*). Chiar dacă cel care pătrunde în zonele cele mai camuflate ale sufletului uman rămâne – deocamdată – scriitorul omniscient și nu personajul-narator în măsură să își radiografieze cu o copleșitoare intensitate trăirile sale cele mai intime, Liviu Rebreanu se

dovedește, și în romanul *Ciuleandra* (1927), un deschizător de drumuri. Și pentru că scopul prozatorului este acela de a reflecta „*pulsația vieții*”, de a închide în discursul său „*câteva clipe de viață adevărată*”, Liviu Rebreanu pornește, și de această dată, de la inepuizabilele resurse ale realității, viața constituind, pentru autorul *Răscoalei*, modelul suprem al artei. Astfel, eroina centrală a cărții, Mădălina, este o fată pe care scriitorul a cunoscut-o, „*o fată de țăran, care a crescut la țară, ajunge fată de lume, apoi artistă și trăiește fericită până la urmă*”.<sup>18</sup> Tot din realitate este împrumutat și dansul *Ciuleandra*, care se transformă într-un adevărat leitmotiv al cărții. Scriitor cu o gestație destul de îndelungată, Liviu Rebreanu poartă în sine subiectul romanului timp de cincisprezece ani, o primă versiune nuvelistică (*Nebunul*) fiind relevantă pentru condiția protagonistului, Puiu Faranga. O variantă ulterioară a fost intitulată *Treisprezece*. Spre deosebire de *Ion* și *Răscoala*, în *Ciuleandra* Rebreanu nu intenționează să creeze niște tipuri vii, în măsură să concureze starea civilă, nici nu urmărește o acțiune în desfășurarea ei riguroasă, ci aprofundează un conflict interior, și anume consecințele ultime la care poate duce pasiunea. „*Ciuleandra* – notează Rebreanu în *Jurnalul* său – *asta pentru mine e o operă în care se exprimă și se clarifică o taină sufletească mare, e cazul, des repetat, al iubirii până la crimă... Tratat simplu, direct, fără complicații, poate să nu mulțumească pe amatorii de acțiuni întortocheate și haletante; dar eu așa am simțit-o*”.<sup>19</sup> Substituirea acțiunii prin analiza comportamentului uman devorat de instincte, iată arta poetică a acestui roman care demonstrează, încă o dată, tendința neobișnuită a lui Rebreanu de a investiga mereu noi teritorii. De altfel, însemnările scriitorului din data de 8 august 1927 se dovedesc semnificative pentru a reconstitui geneza și semnificațiile romanului. Rebreanu este conștient de faptul că *Ciuleandra* nu va cuceri cititorii dornici de romane de acțiune. El



nu acceptă însă arta gratuită, privită ca un simplu joc. Crezul artistic rebrenian pune accent pe semnificațiile creației, însăși valoarea operei de artă fiind în concordanță cu semnificațiile ei sufletești, etice sau moral-sociale. În viziunea romancierului, jocul nu are durabilitate, fiind un simplu artificiu, o efemeră experiență de laborator. Asemenea meditații provocate de munca la *Ciuleandra*<sup>20</sup> reiau câteva din ideile expuse în articolul programatic intitulat *Cred*.

Importantă pentru relevarea semnificațiilor cărții se dovedește și o scrisoare a lui Rebreanu din 5 ianuarie 1929 adresată fiicei sale. Ea întregeste ideile exprimate în *Jurnal* și în *Mărturisirile* scriitorului: „*Că întreg capitolul cu uciderea Madelainei nu e impregnat de groaza la care te așteptai e de asemenea un efect dorit de mine. Toată scena am dorit să fie ceva nebulos, între real și ireal. În definitiv, aici nu m-a interesat materialitatea crimei, ci impreciziunea imboldului care o stârnește. N-am vrut să îngrozesc pe cititor, ca în romanele senzaționale, unde crima e un scop exterior, ci să-l îndemn să se intereseze de ce s-a produs un gest atât de ciudat. Și chiar asasinul, tocmai prin inconștiența lui mai mult sau mai puțin evidentă, trebuie să facă pe cititor să caute și să se pasioneze de ceea ce se petrece în inconștientul eroului meu. De aceea și Madelaine rămâne, în tot cursul romanului, o fantomă simpatică, blondă, care prin evocarea ei, luminează sufletul ucigașului*”.<sup>21</sup>

Ca și *Pădurea spânzuraților*, romanul *Ciuleandra* se deschide cu o imagine insolită, capabilă să îl șocheze pe cititorul „cuminte”, obișnuit cu o viziune idilică asupra realității. Este vorba de uciderea Madeleinei de către soțul ei, Puiu Faranga. Scena inițială este în măsură să trezească interesul lectorului și să sugereze nebunia care pune stăpânire pe criminal:

„- *Taci!... Taci!... Taci!...*

*O prăvălise pe sofa și, cu genunchiul drept, îi zdrobea sâni. Degetele și le înfipsea în gâtul ei plin și alb parc-ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea. Îi simțea corpul zvârcolindu-se, întocmai ca subț o îmbrățișare fierbinte, și zvârcolirea îl înfuria mai nătâng.*

*-Taci!... Taci!...*

*Repeta același cuvânt, cu același glas horcăit, forăind pe nas rar, prelung. Ochii lui umflați nu vedeau totuși nimic, ca și când s-ar fi coborât peste ei un obositor vâl roșu..."*

Cartea este scrisă în răspăr prin faptul că momentul de maximă intensitate se petrece în debutul relatării, restul romanului încercând să reconstituie psihologia criminalului și să argumenteze gestul acestuia. Tot în debutul romanului este introdus și motivul privirii – motiv esențial în proza lui Liviu Rebreanu –, ochii victimei privindu-l cu reproș pe călău de dincolo de moarte.

Atenția prozatorului se distribuie simultan asupra mai multor aspecte esențiale, unul din ele constând în sondarea psihologiei criminalului, în analiza culpabilității. Dar ***Ciuleandra*** este și un roman social, în care Liviu Rebreanu reface viața mării boierimi de la începutul secolului XX. Ca excelentă pictură de moravuri, ***Ciuleandra*** este romanul unei familii, mai exact cronica decăderii acesteia. Ca descendent al unor strămoși iluștri de pe vremea lui Vlad Țepeș, bătrânul boier Policarp Faranga ne apare – asemenea lui Miron Iuga din ***Răscoala*** – ca un *pater familias*, ca o întruchipare a boierului de viță având o autoritate de nezdruccinat. Adevărat patriarh, fostul ministru al justiției are convingerea că oamenii ca el trebuie să suporte doar consecințele morale ale nenorocirilor ce se abat asupra lor. Fiul acestuia, Puiu Faranga, reprezintă, în antiteză, copia degradată a arhetipului deja și el imperfect care este tatăl său. Fiind amenințată cu degenerarea



însăși instituția sacră a familiei, bătrânul boier hotărăște ca ieșirea din acest moment de criză să aibă loc prin căsătoria lui Puiu cu o femeie viguroasă, înprospătându-se astfel sângele „nobil” – dar istovit – al clanului Faranga. Asemenea lui Emile Zola, Rebreanu examinează rolul eredității în evoluția personajelor sale. Surprinzând o serie de aspecte maladive ale societății timpului, prozatorul ardelean se mai apropie și de Hortensia Papadat-Bengescu, cea care, prin „ciclul Hallipa”, impune boala ca temă literară, opera dobândind astfel puternice accente naturaliste. Dar cartea mai ridică și alte probleme grave cum ar fi cea a Onoarei sau cea a Justiției. Din perspectiva reprezentanților familiei nobiliare, triumful dreptății este mai puțin important decât imaginea lor în fața comunității. Pentru salvarea aparențelor, membrii clanului sunt gata de orice sacrificiu, inclusiv să îl declare nebun pe Puiu, pentru ca astfel el să scape de consecințele faptei sale. Scriitorul nu analizează însă cauzele care au provocat crima, ci urmărește urmările ei, mai exact marile transformări care au loc în sufletul „călăului”. Căci, dacă la început romancierul ne înfățișează un personaj mediocru confruntat cu o situație-limită a existenței sale, situație căreia nu îi poate face față, Puiu Faranga va dobândi în final profunzimile unui erou dilematic. Recluziunea într-o casă de sănătate după săvârșirea crimei marchează începutul unor îndelungate procese de conștiință, fără a se găsi însă mobilul crimei. Premergătoare verdictului, detențiunea lui Puiu Faranga seamănă cu aceea a lui Apostol Bologa, chiar dacă motivele care declanșează introspecția sunt total diferite. Detenția provoacă însă începutul unui proces de autocunoaștere și cel care până nu demult a regretat nu atât crima cât repercursiunile ei începe să se metamorfozeze. Această metamorfoză este exprimată și printr-o mărturisire relevantă pentru prefacerile care au loc în interiorul personajului: „În două zile un om, singur

cu sufletul lui, între patru ziduri, înțelege mai mult decât altfel în douăzeci de ani". Catastrofa duce la reconsiderarea întregii existențe a lui Puiu Faranga. Dacă la început el nu deplânge atât crima cât faptul că, vremelnic, trebuie să renunțe la plăceri, la un mod de existență de tip dionisiac, mai târziu el o redescoperă pe Madeleine, cea pe care a neglijat-o în timpul vieții. Adevărat purgatoriu, suferința îl modifică pe personaj, care nu mai are nimic din *dandy*-ul de altădată. Marele paradox al lui Puiu Faranga constă în faptul că el are revelația dragostei adevărate abia după moartea iubitei sale. Confruntat cu iraționalitatea crimei, cel care și-a risipit cu generozitate existența în banalități mondene încearcă să își explice destinul și soluția care i se pare cea mai verosimilă – după un îndelungat proces de autorevelare – este caracterul înnăscut al înclinațiilor sale criminale. Reconsiderată, existența îi apare lui Puiu Faranga ca un lung șir de tentative de crimă, eșuate datorită cenzurii educației, care a dus la refularea vremelnică a instinctelor. Acestea însă izbucnesc de îndată ce găsesc un teren propice de manifestare, ca de exemplu în iubire sau în timpul dansului. Pornind de la modelele celebre ale literaturii ruse, Rebreanu analizează procesul îndelungat al transformării călăului (adică a brutei) în victimă. Aceasta pentru că abia în final personajul dobândește conștiința propriei sale ticăloșii, de unde și acuta nevoie interioară de a plăti. Osânda este asumată în mod conștient, fără a se mai aștepta intervenția justiției instituționalizate. Generată de instinctele maladive înnăscute ale eroului, crima este urmată de reclusiunea în nebunie, formă supremă a autopenitenței. Ca și în cazul eroilor lui Dostoievski, nu justiția omenească este cea care pedepsește, ci aceea a conștiinței. Viabilitatea lui Puiu Faranga ca personaj constă tocmai în întrebările pe care acesta și le pune, cititorul asistând pe parcursul



desfășurării romanului la un paradoxal proces de umanizare a personajului, dorința lui de penitență exprimând nevoia de regăsire a purității originare.

Excelent constructor, Liviu Rebreanu nu poate renunța la tentația geometricei nici în romanele sale psihologice. Astfel, *Ciuleandra* se deschide prin relatarea unei crime și se încheie printr-o altă tentativă de crimă, procedeul la care se adaugă crearea contrapunctică a protagoniștilor, fiecărui personaj demonic corespunzându-i un dublu angelic. Adevărat simbol al inocenței, Mădălina nu este prezentată în mod direct, destinul ei fiind refăcut din amintirile celorlalți. Într-o lume ce poartă în sine pecetea răului ea devine o victimă sigură, alternanțele numelui (Mădălina – Madeleine) reflectând cele două identități succesive ale personajului. De altfel, metamorfoza țărăncii în boieroaică se realizează printr-un acut și prelungit fenomen de înstrăinare. Înscriindu-se în direcția literaturii de factură moralizatoare specifică scriitorilor ardeleni, Rebreanu nu se sfiește să își exprime printre rânduri dezaprobarea față de stilul de viață al claselor dominante, idealul său fiind legat de modul de existență sănătos al păturilor subjugate. Andrei Leahu, de exemplu, gardianul lui Faranga, repetă în mod simbolic experiența acestuia, dar evită crima, știind că justiția îi apără doar pe cei bogați. Ba mai mult, medicul Ioan Ursu are un destin simetric cu cel al bolnavului pe care îl ține sub observație, în sensul că drama sa sentimentală este provocată tot de pierderea Mădălinei. Spre deosebire însă de istoria lui Puiu Faranga, povestea „iluziilor pierdute” ale consăteanului Mădălinei este doar sugerată, întregul fiind refăcut abia în final prin însăși confesiunea medicului.

Adevăratul personaj central al romanului este însă Ciuleandra, acest dans fatidic, în măsură să pecetluiască definitiv existența celui care îl joacă. Descrierea horei este într-adevăr antologică, mult mai reușită chiar decât

aceea din *Ion* și, fiind vorba de un fals roman polițist, momentul culminant al cărții nu îl reprezintă crima, ci însuși spectacolul dansului. Parcă tot romanul nu constituie altceva decât pretextul zugrăvirii acestui tablou demn de penelul lui Grigorescu și rememorat de Puiu Faranga: „*Cine n-a văzut Ciuleandra nu-și poate închipui beția dansului... Zidul viu se avântă, când încoace, când încolo, lăutarii pișcă vehement strunele înăsprind și ascuțind sunetele cu câte un chiot din gură, la care încearcă să răspundă altul, din toiul jucătorilor, curmat însă și înghițit de năvala ritmului...Șirul... se transformă parcă într-un morman de carne fierbinte, care se zvârcolește pe loc un răstimp...De câteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, țâsnite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun țipăt de fată, cu sânii aprinși de strânsoare. Și așa jocul pare că va continua până ce toți jucătorii își vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănțuită. Dar brusc... cântecul se frânge și îngrămădirea de tineri se risipește într-un hohot de râs sălbatec ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute, încât chiar văile se umplu de un cutremur parcă furia patimei omenești ar fi deșteptat până și instinctele de amor demult înțelenite ale pământului...În orice caz eu și azi cred că singură Ciuleandra din câte jocuri cunosc poate să explice extazul dansului, al dansului ca o manifestare a adorației supreme, ba chiar a dansurilor religioase, care se sfârșeau prin mutilări sau sacrificii umane”.*

Ca reflex al unei beții existențiale, Ciuleandra amintește de extazul dionisiac al dansului lui Zorba, dar și de sensurile profunde pe care le dobândește tangoul în operele scriitorilor latino-americieni. Deșteptând instinctul erotic (instinctele joacă un rol esențial în această carte), ritualul păgân al dansului ne apare ca o exteriorizare a pasiunilor refulate, dar și ca o întruchipare a destinului. Puiu Faranga se recunoaște în acest ritual ludic



exprimând un model dionisiac de existență, de unde și obsesia Ciuleandrei care îl va urmări permanent. Dar, spre deosebire de țărani pentru care dansul apare ca o manifestare ocazională a bucuriilor refulate, ca o abolire a cotidianului dur și cenușiu, pentru boier el constituie potențarea modelului său permanent de viață. Revenind la funcția inițiativă a horei, ea mai este importantă deoarece duce la revelarea partenerului ideal, anticipând astfel formarea viitorului cuplu. Sunt doar câteva din argumentele care demonstrează de ce Ciuleandra ocupă locul central în roman, prozatorul elaborând – după cum se poate lesne observa – o adevărată *metafizică a horei*. Aceasta deoarece dansul este o manifestare a instinctului și a elanului vital, a bucuriei de a trăi, dar și un limbaj (ritual) al seducției. Și în cazul lui Rebreanu, eliberarea de contingent și identificarea cu ceea ce este nepieritor se realizează prin intermediul extazului provocat de ritmul trepidant al Ciuleandrei.

Deși explorarea psihologiei abisale se realizează încă din perspectiva scriitorului omniscient și nu din aceea a personajului care se „autodevoră” în mod simbolic în fața cititorului, romanul *Ciuleandra* reprezintă un moment reușit în evoluția romanului românesc de investigație psihologică, anunțând câteva din viitoarele cuceriri importante ale acestuia.

Este semnificativ faptul că, la apariție, romanul nu s-a bucurat de aprecierea unanimă a criticii. De altfel, receptarea operei rebreniene a cunoscut o serie de mutații în timp. Situate o lungă perioadă în umbra capodoperelor, romane precum *Adam și Eva* sau *Ciuleandra* sunt redescoperite azi de criticii literari, în timp ce unele opere de vârf (în special *Răscoala*) au pierdut câte ceva din strălucirea lor de odinioară. Marii critici ai perioadei interbelice nu au fost prea entuziaști la apariția romanului, considerându-l o creație sub valoarea lui *Ion* și a *Pădurii spânzuraților*. Cu

toate acestea, Rebreanu este introdus într-o tradiție a operelor de investigație psihologică, alături de I.L.Caragiale, Gib Mihăescu și Cezar Petrescu. Este elocventă sub acest aspect opinia lui G.Călinescu, care neagă chiar și caracterul românesc al scrierii, considerând-o doar o nuvelă bine întocmită: „Într-o literatură încă săracă în invenție ca a noastră, *Ciuleandra* înfățișează o nuvelă onorabilă, rece, superficială, dar bine întocmită”.<sup>22</sup> Același critic mai observă faptul că, de îndată ce trece la romanul citadin, Rebreanu eludează înfățișarea unor indivizi pentru a se refugia în monografia unei pasiuni, a unei porniri, adică în romanul psihologic. Cazul lui Puiu Faranga este comparat cu cel al lui Lantier din *La bête humaine* de Zola, dar Călinescu identifică în narațiune și o serie de influențe din literatura rusă. Materia romanului este formată de trecerea treptată de la logica aparent normală la conduita și ținuta dementială. Dintre interpretările mai recente, merită semnalată cea purtând semnătura Ioanei Em. Petrescu. Exegeta pornește de la investigarea narațiunii *Fiara*, în care Rebreanu urmărește metamorfoza omului în fiară la vederea sângelui unui animal împușcat. Uciderea aparent necesară a unui câine turbat se transformă în voluptatea barbară a săvârșirii unui sacrificiu sângeros și trezește „nebunia” personajului. Or, tocmai explicarea clipei de nebunie care duce la crimă apare și în *Ciuleandra*, roman anticipat de nuvela *Fiara*. Ioana Em. Petrescu vede în extazul dansului „o manifestare orgiastic dionisiacă”,<sup>23</sup> un ritual de sacrificiu. Crima lui Faranga este explicată printr-un proces anamnetic, uciderea blândeii și melancoliceii Madeleine având drept scop redescoperirea vitalității orgiastice a Mădălinei de odinioară. Exegeta relevă faptul că, în cele două texte înrudite, *Fiara* și *Ciuleandra*, „sfera instinctualității primește o coloratură dionisiacă vizibilă, mai evidentă



decât în marile romane”.<sup>24</sup> Sursele tragicului sunt identificate la Rebreanu într-o viziune nietzschiană a existenței instinctuale.

Nuanțând o serie de idei prezente în exegeza rebreniană, Ion Simuț relevă trăsăturile naturaliste ale unui roman în care se urmăresc, în manieră tipic zolistă, consecințele nefaste ale eredității. Criticul relevă însă faptul că investigarea unui caz patologic este dublată de o subtilitate psihologică străină de naturalism: „Singura scriere rebreniană care are la baza viziunii de ansamblu un principiu naturalist este *Ciuleandra*. Afirmația aproape că nu mai trebuie demonstrată, îndată ce suntem de acord că în *Puiu Faranga* avem un exemplar / un vlăstar degenerat al boierimii, iar devitalizarea îl conduce la stricarea sângelui, la nebunie și apoi la crimă. Fatalitatea are aici o explicație strict biologică, specifică naturalismului. Componenta patologică este, într-adevăr, foarte puternică în *Ciuleandra*. Dar prozatorul investește în acest roman și o subtilitate psihologică străină de naturalism”.<sup>25</sup>

## NOTE:

- 1.Liviu Rebreanu, în *Adevărul literar și artistic*, anul VII, nr. 283, 9 mai 1926, p.1; reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.56.
- 2.Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, p.317.
- 3.*Ibidem*, p.317.
- 4.Liviu Rebreanu, *Opere 5. Pădurea spânzuraților*. Ediție critică de Nicolae Gheran. Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1972.
- 5.Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, p.315.
- 6.Schița narațiunii *Moartea* sau *Pasiunea morții* este reprodusă de Nicolae Gheran în Liviu Rebreanu, *Caiete*, *ed. cit.*, p.328.
- 7.Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, p.317.
- 8.Liviu Rebreanu, în *Adevărul literar și artistic*, anul VII, nr. 283, 9 mai 1926, p.1; reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.56.
- 9.Liviu Rebreanu, *Literatura și războiul*, în *Opere 20. Interviuri, anchete (1940-1943). Cuvântări (1925-1943)*, *ed. cit.*, pp.40-42.
- 10.G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, *ed. cit.*, p.734.
- 11.E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol.2, *ed. cit.*, 261-265.
- 12.Pompiliu Constantinescu, în *Viața literară*, I, nr.15, 29 mai 1926. Reprodus în *Scrieri*, vol.4, Editura Minerva, 1970.
- 13.Șerban Cioculescu, în *Revista Fundațiilor Regale*, III, nr.2, februarie 1936.
- 14.Tudor Vianu, *Opere 5. Studii de stilistică (Arta prozatorilor români)*, *ed. cit.*, pp.275-276.
- 15.Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, București, 1983, pp.141-156.
- 16.Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol.I, *ed. cit.*, pp.176-196.
- 17.Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, *ed. cit.*, p.295.
- 18.Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, p.420.
- 19.*Ibidem*, p.5.
- 20.*Ibidem*, pp. 4-5. A se vedea și Liviu Rebreanu, *Opere 17. Jurnal (1927-1944)*, *ed. cit.*, pp.5-7.



- 21.Cf.Liviu Rebreanu, *Opere 7. Ciuleandra, Crăișorul Horia*, Ediție critică de Nicolae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1975, pp.370-371.
- 22.G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p.735.
- 23.Ioana Em.Petrescu, *Extazul dansului*, în vol. *Liviu Rebreanu după un veac*. Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi. O carte gândită și alcătuită de Mircea Zăciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p.252.
- 24.*Ibidem*, p.253.
- 25.Ion Simuț, *Tentația naturalismului. Cazul romanului „Ciuleandra”*, în *Rebreanu. Dincolo de realism*, ed. cit., p.328.

## V. ROMANELE MARILOR ASPIRAȚII

### 1. POETICA FANTASTICULUI SAU FASCINAȚIA TIPARELOR ORIGINARE

Ecoul coplesitor al romanelor *Ion*, *Răscoala* și *Pădurea spânzuraților* a eclipsat pe nedrept celelalte creații ale lui Liviu Rebreanu, făcând ca scriitorul să se impună în conștiința publică drept un rapsod al pământului și al satului românesc. Răsfoind operele acestui autor proteic (care a fost ziarist, dramaturg, nuvelist și romancier), putem remarca o acută sete de înnoire, coroborată cu permanenta aspirație la perfecțiune. În ciuda succesului răsunător obținut cu romanul social, scriitorul nu se limitează cu comoditate la spațiile deja „sigure”, ci aspiră să se autodepășească, să asimileze noi teritorii. Numeroasele domenii investigate și, îndeosebi, numărul mare al romanelor publicate reprezintă tot atâtea argumente în favoarea necesității reconsiderării scriitorului, care nu poate fi redus doar la ipostaza de cântăreț al satului, ci aspiră la mult mai mult, și anume la ceea ce definim azi prin conceptul de *scriitor total*. De altfel, citată deja, o mărturisire făcută în 1924 în paginile revistei *Rampa* vorbește tocmai de



aspirația secretă a prozatorului către un roman în măsură să reflecte realitatea în toată complexitatea ei: „*Nu există roman psihologic sau social, sau cum le mai clasifică critica savantă. Există romanul pur și simplu, care trebuie să fie, în același timp, și psihologic, și social, și fantastic, și istoric... Căci romanul e o lume întreagă, de la Dumnezeu până la ultima gănganie, o lume specială, cu viața ei proprie, și totuși atât de apropiată de sufletul general omenesc încât oricine să o poată reconstitui cu fantezia...*”<sup>1</sup>

Înzestrat cu o adevărată vocație „inginerească”, Liviu Rebreanu își construiește romanele, cuprinsul lor trădând o autentică fascinație a structurilor geometrice, aspirația către o arhitectură armonioasă a edificiilor narrative. O compoziție circulară putem identifica și în *Adam și Eva* (1925)<sup>2</sup>, romanul cel mai îndrăgit al prozatorului. Scenariul metafizic al cărții este schițat în două capitole teoretice (intitulate, la fel ca în *Ion*, *Începutul* și *Sfârșitul*), care ne introduc în substratul teozofic al unei opere deosebite în contextul creației rebreniene. Între acești doi piloni de susținere a materialului epic se derulează șapte capitole (număr cu evidente semnificații magice), care pot fi considerate tot atâtea creații independente, adevărate *romane în roman* având menirea de a demonstra conținutul ezoteric al cărții. Dincolo de valoarea artistică, importanța romanului constă în faptul că el distruge mitul scriitorului teluric, incapabil de reflecții filosofice adânci, demonstrând, în același timp, complexitatea profilului spiritual al lui Liviu Rebreanu. După cum o sugerează și titlul, lucrarea se găsește sub semnul erosului dar, pe lângă mitul căutării fericirii prin iubire, prozatorul a mai fost influențat – după cum observă Sergiu Pavel Dan – și de „*palingenezia pythagoriciană bazată pe sacralitatea numerelor și ideea mitică platoniciană a dragostei ca neîncetată căutare a perechii predestinate*”.<sup>3</sup> Descriind în șapte ipostaze diferite eterna căutare a cuplului ideal, Liviu

Rebreanu pornește în cartea sa de la mitul androginului, expus de Platon în celebrul său dialog intitulat *Banchetul*. Potrivit *Dicționarului de mitologie generală* al lui Victor Kernbach, în tradiția greacă, androginul era o ființă fabuloasă, bisexuată, cu aspect de om dublu, care a fost pedepsită de Zeus și tăiată în două când s-a ridicat împotriva zeilor, încercând să-i domine. Mitul androginului conține simbolul despărțirii sexelor și implicit destinul căutării jumătăților. În felul acesta se sugerează și ideea primatului iubirii față de toate celelalte preocupări omenești.<sup>4</sup> Potrivit mitului androginului, în starea de armonie inițială, bărbatul și femeia aveau un singur trup înzestrat cu două fețe. Abordată la modul simbolic, androginia este o stare primordială, o vârstă de aur ce trebuie redobândită. Erosul devine o posibilitate de regăsire a unității originare, de unde și titlul parabolic al romanului. Pe de altă parte, credința în metempsihoză reprezintă un ecou al filosofiei indiene și marchează adeziunea scriitorului la romantism. Potrivit *Dicționarului de mitologie generală*, conceptul de metempsihoză se referă la credința prezentă în mai multe mitologii și religii despre „*transmigrarea sufletelor, după moartea corpului purtător, în alt corp (de om, animal sau plantă), cu scopul purificării, al desăvârșirii, iar în unele religii, de ex., cele din India (→ avatara), cu acela al contopirii finale, după parcurgerea tuturor treptelor necesare atingerii stării pure de perfecțiune, cu sufletul universal (în brahmanism, revărsarea fiecărui Ātman în Brahmān)*”.<sup>5</sup> Numărul și rigoarea statistică a reîncarnărilor diferă de la o religie la alta, de obicei în raport cu meritele existenței anterioare. În concepția budistă, fiecare ființă e supusă unui lanț nesfârșit de avataruri și nu iese niciodată din ciclul existențial. Șirul reîncarnărilor (samsāra) poate fi întrerupt când ființa ajunge în Nirvāna, adică în starea de liniște absolută.



Încercând o integrare a acestei cărți neobișnuite în tradiția românească, observăm că romanul *Adam și Eva* se aseamănă, sub numeroase aspecte, cu nuvelele fantastice ale lui Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlă*.<sup>6</sup> Mai târziu, Laurențiu Fulga (cu predilecție în *Alexandra și Infernul*) și D.R.Popescu (printre altele, în *F* și *Vânătoarea regală*) își vor structura romanele tot sub forma unor capitole-nuvele. Rebreanu văzut ca un continuator al lui Mihai Eminescu și ca un precursor al lui Vasile Voiculescu și al lui Mircea Eliade, iată o ipostază șocantă pentru un prozator etichetat drept social și teluric. Privită însă în toată complexitatea ei, creația lui Liviu Rebreanu vorbește de la sine, demonstrând valențele multiple ale prozatorului, asemenea stereotipii fiind generate de reducerea nejustificată a operei la un singur aspect.

Eros și Thanatos sunt zeii care guvernează destinele eroilor din *Adam și Eva*, titlul romanului trimițând la perechea primordială și la aspirațiile umane dintotdeauna de a cuceri absolutul. Reiterarea paradisiului pierdut prin iubire reprezintă țelul suprem al personajelor lui Liviu Rebreanu, întemeierea unui eden al amorului fiind posibilă – potrivit teoriei prozatorului – abia după șapte întrupări succesive ale sufletului nemuritor și, implicit, după tot atâtea tentative eșuate de reconstituire a perechii originare. De altfel, cartea lui Liviu Rebreanu aparține fantasticului doar prin premisele sale, suita de narațiuni cuprinse între cele două secțiuni teoretice remarcându-se prin forța de evocare istorică și realismul descrierilor. Dacă putem vorbi de scăderi ale lucrării, ele aparțin tocmai speculației metafizice, mai ales în pasajele lapidare care realizează trecerea de la o narațiune la alta.

Întrebat asupra genezei romanului, Liviu Rebreanu mărturisește următoarele: „*Adam și Eva mi-a fost inspirată de o femeie cu totul necunoscută pe care am văzut-o acum șase ani pe strada Lăpușneanu, și pe*

care am avut impresia că o cunosc de când lumea. De atunci datează prima schiță a acestui roman; îi ziceam *Myrrha*, nume care a dispărut de tot”.<sup>7</sup> Confesiunea este deosebit de importantă deoarece explică existența în subconștientul lui Liviu Rebreanu a unor *imagini arhetipale* pe care acesta le poartă în sine ani de zile, până când ele răbufnesc la suprafață, pătrunzând în operă. Scriitorul își asumă ideea predestinării în iubire, decodificarea partenerului hărăzit realizându-se cu ajutorul unor priviri revelatorii, privirea fiind cea care, în ipostaza ei de oglindă a sufletului, declanșează instantaneu sentimentul. Cele șapte narațiuni inițiatice ale cărții formează tot atâtea trepte în drumul personajelor către o lume a esențelor, dar și nivele distincte în evocarea succesivă (asemenea lui Eminescu în grandiosul său proiect intitulat *Memento mori*) a unor mari civilizații. Numărul șapte nu este ales la întâmplare, deoarece el corespunde celor șapte zile ale săptămânii, celor șapte trepte ale desăvârșirii, sugerând, în același timp, și reînnoirea ciclică. Mai mult, la vechii egipteni, cifra șapte alcătua un simbol al vieții veșnice.<sup>8</sup>

Informații interesante privind geneza romanului aflăm și din *Mărturisirile* scriitorului: „*Pretextul romanului Adam și Eva e o scenă trăită prin septembrie 1918 la Iași. Pe strada Lăpușneanu, pe o răpăială de ploaie, am întâlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari, parcă speriați, care mă priveau cu o mirare ce simțeam că trebuie să fie și în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deși îmi dădeam perfect seama că n-am văzu-o niciodată. Din toată înfățișarea ei înțelegeam că și ea avea aceeași impresie. Am trecut privindu-ne cu bucurie și curiozitate, ca și când ne-am fi revăzut după o vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă, deși am fi dorit amândoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuși n-am reținut decât ochii și mai mult privirea. După ce*



*am trecut câțiva pași, mi-a părut rău că nu m-am oprit și am întors capul. Făcuse și ea aceeași mișcare, îndemnată desigur de același imbold. Pe urmă, a dispărut pentru totdeauna...*" <sup>9</sup> Scena se dovedește importantă deoarece îl face pe prozator să trăiască acea senzație de *déjà vu* de care vorbesc teozofii și adepții mistici ai reîncarnării. Întâlnirea insolită declanșează resorturile tainice ale imaginarului, astfel încât prozatorul schițează o nuvelă în care se folosește și de o viziune avută prin clasa a cincea de liceu, la „*vârsta critică a primelor efuziuni erotice*".<sup>10</sup> Pe la 14 ani, pe când era elev la liceul german din Bistrița, tânărul Rebreanu face o „*pasiune disperată*” pentru o actriță de vodevil dintr-o trupă ambulantă ungurească, dar află cu stupefacție că îngerul visurilor sale – care nu l-a învrednicit nici măcar cu o privire – trăia cu un locotenent mustăcios. Înșelat în așteptările sale, tânărul îndrăgostit se hotărăște să se răzbune pe cea care nu i-a înțeles iubirea scriind un vodevil asemănător celui văzut, în care eroina era însă pedepsită în mod sever la sfârșitul piesei. O altă pasiune furtunoasă pentru fiica unui coșar sas, elevă și ea la școala civilă, o face însă rapid uitată pe frumoasa actriță. În acea primăvară aventuroasă, tânărul licean se îmbolnăvește de friguri și are o serie de viziuni ce îl transpun, prin intermediul refugiului în imaginar, într-o altă epocă: „*Febra creștea sau poate numai inima mea adolescentă se înfierbânta de dorințe tainice. Mă pomeneam visând cu ochii deschiși. Îndeosebi însă o viziune revenea mereu: părea că fereastra cu zidul se topește, curtea se transformă într-un parc minunat cu feluriți pomi în floare și, mai încolo, cu un castel cu o terasă impozantă și cu niște scări largi de piatră albă. Eu însumi, tolănit pe iarbă, între pomii înfloriți, așteptam parcă ceva cu inima strânsă. Eram eu, dar într-o altă epocă, mai frumoasă, mai romantică, cu câteva sute de ani în urmă. Deodată, pe terasă apare o fată superbă, într-un costum ca în piesele*

istorice, mă zărește și coboară sprintenă pe scările albe, spre mine. O îmbrățișare lungă, divină, din care ne smulge glasul barbar al tatălui fetei, desigur un conte furios:

- Nemernicule, ai îndrăznit să pângărești pe fiica mea! Acum trebuie să mori! Voi porunci să te sfâșie câinii mei de vânătoare!

Fata superbă scoate un țipăt disperat; o haită de câini flămânzi se apropie. Încerc să mă mișc. Țipătul fetei se repetă prelung... Apoi, brusc, viziunea se curmă; zidul și fereastra cu pomul înflorit își reiau locul și inima mea bate să-mi sfârtice pieptul, parcă haita de câini ar fi ajuns sub fereastră”.<sup>11</sup> Experiența trăită de Rebreanu se dovedește asemănătoare cu cea a lui Mircea Eliade când acesta descoperă camera Sambô, adică existența unui spațiu sacru camuflat în profanul cotidian. Ea se dovedește importantă deoarece îi demonstrează scriitorului posibilitatea transpunerii într-o altă dimensiune spațio-temporală prin intermediul imaginarii.

Prozatorul își reamintește acest vis avut în starea de veghe atunci când se apucă să scrie o narațiune având drept subiect problema reîncarnării. Romanul *Adam și Eva* a pornit de aici, viziunea servindu-i romancierului „pentru motivarea celor șapte vieți sau a încarnărilor celor două suflete, care în planul divin constituie unul singur, alimentat de o iubire eternă...”

<sup>12</sup> Liviu Rebreanu începe să își pună o serie de întrebări esențiale asupra condiției umane, ele dovedindu-se indispensabile în geneza unui roman metafizic. De unde venim și unde mergem? Ce a fost înainte de nașterea mea și ce va fi după ce voi muri? De ce sunt toate așa cum sunt? Iată doar câteva din interogațiile care frământă spiritul neliniștit al prozatorului, interogații la care acesta încearcă să primească răspuns. Intenția romancierului nu a fost aceea ca, pornind de la întâlnirea cu necunoscuta de la Iași, să scrie o „nuvelă romanțioasă” în genul *Sărmanului Dionis* de



Mihai Eminescu. Teoria reîncarnării îi servește lui Rebreanu drept pretext pentru zugrăvirea unei vieți complete, trăită în mai multe epoci. Aceasta deoarece un personaj prezentat de la prima apariție pe planul terestru până la întoarcerea lui în planul divin oferă posibilități multiple de caracterizare, de dezvoltare a subiectului și chiar de pitoresc. Teoria teozofică singură nu ajunge pentru dimensiunile și complexitatea unui roman, care are nevoie de un conflict în măsură să canalizeze interesul cititorilor. Ca urmare, prozatorul își adaptează ideile insolite la necesitățile discursului epic. Rebreanu nu evită să vorbească nici de dificultatea sisifică a muncii de documentare în vederea înfățișării cât mai veridice a celor șapte epoci istorice prezentate în roman: „*N-am să mai arăt acum câtă trudă a reclamat zugrăvirea celor șapte vieți care totuși trebuiau să constituie una singură. Sunt șapte epoci diferite și pentru fiecare a trebuit să consult zeci și uneori sute de volume. Ce a rezultat e altă socoteală. Cititorul superficial sau nepregătit va găsi șapte nuvele, variații pe aceeași temă. Dacă se găsește numai atâta, desigur că vina e a mea, fiindcă n-am reușit să relievez mai puternic firul roșu care leagă cele șapte capitale...*”<sup>13</sup>

*Adam și Eva* devine romanul cel mai îndrăgit al scriitorului deoarece în el se găsește cea mai multă speranță și mângâiere, iar viața omului e deasupra începutului și a sfârșitului pământesc. Narațiunea îl fascinează pe Rebreanu, care o numește, cu o vădită notă de bovarism, „*cartea iluziilor eterne*”.<sup>14</sup>

Geneza romanului a fost reconstituită de către Nicolae Gheran în volumul al VI-lea din seria de *Opere*.<sup>15</sup> Istoricul literar menționează faptul că *Adam și Eva* este singurul roman al lui Rebreanu care, înainte de a fi publicat în volum, a apărut sub formă de foileton în coloanele cotidianului *Adevărul*. Titlul operei poate fi regăsit printre proiectele scriitorului încă de

prin 1909-1910. Într-un caiet de *Schițe*, Rebreanu notează că *Adam și Eva* urma să prezinte eroii la granița unor vârste „critice”: 7-8 ani, 15-16, 19-20, 25-30, 30, 35, 50, 70-75 de ani. Un alt proiect abandonat este romanul cu cheie *Șarpele*, în care prozatorul s-a inspirat din trista poveste a triumghiului erotic alcătuit din Natalia Negru (Alina), Ștefan Octavian Iosif (Miron Murgu) și Dimitrie Anghel (Urban). O nouă versiune a romanului, amintită în interviurile scriitorului, are în centru fiica unui conte maghiar numită *Mirza*. Metempsihoza ca artificiu ce leagă secțiunile narațiunii este descoperită pe parcursul elaborării textului, ea având menirea să îi conducă pe eroi „*deasupra începutului și sfârșitului pământesc*”.

*Începutul* romanului fixează spațiul și timpul desfășurării evenimentelor. Suntem într-un sanatoriu – loc de trecere prin excelență, fie înapoi la viață, fie către lumea de dincolo, fenomen ce se va adevăra în final – unde este internat profesorul Toma Novac, victima unei pasiuni mistuitoare. Drama provocată de către soțul gelos, emigrantul rus Ștefan Alexandrovici Poplinski, fost ofițer în armata țarului, este refăcută din ziarul *Universul* și, culmea, accentul pus pe elementele de senzație ne trimite parcă la revistele de scandal din zilele noastre. (A se vedea, în acest sens, trimiterile posibile la cunoscutul roman al lui Heinrich Böll, *Onoarea pierdută a Katharinei Blum*). Calendarul pe care bolnavul îl vede pe peretele camerei sale este o veritabilă carte a destinului, iar pendula reprezintă un simbol al timpului care se scurge ireversibil. O suprapunere a numărului șapte (lună, zi, oră) marchează intrarea într-un timp privilegiat, cu evidente funcții magice, asemenea nopții de sânzienne din mitologia populară, când cerurile se deschid, permițând accesul către sacru. Redus datorită rănilor la starea de spirit pur, Toma Novac își reface trecutul și își rememorează drama. Ca și în cazul celorlalte personaje, existența sa a



constituit o neîntreruptă căutare a cuplului, a partenerului ideal. Cele șapte reîncarnări ale sufletului nemuritor declanșează manifestarea a tot atâtea ipostaze ale cuplului arhetipal, ceea ce face ca Toma Novac să ne apară în șapte posturi diferite, retrăite sub formă concentrată în clipa ce precede aventura inițiativă supremă care este moartea. Aceasta pentru că metempsihoza presupune reîncarnarea perpetuă a sufletului nemuritor, fără ca în noua identitate să se păstreze amintirea existențelor anterioare, exceptând momentul privilegiat care precede trecerea în neființă. Ceea ce rămâne din lungul șir al întrupărilor anterioare este senzația de *déjà vu*, care pune stăpânire pe personaje în câteva situații de excepție ale existenței lor. Toma Novac ne este înfățișat, rând pe rând, ca păstor indian în narațiunea *Navamalica* (titlurile trimit la încarnările arhetipului feminin), monarh egiptean (*Isit*), scrib asirian (*Hamma*), patrician roman (*Servilia*), călugăr (*Maria*), medic pe vremea Comunei din Paris care o apără pe *Yvonne* și ca profesor universitar de filosofie (detaliu relevant) în Bucureștiul interbelic (*Ileana*). Purtătorul sensului ezoteric al romanului este Tudor Aleman, un alt personaj cu înclinații filosofice, care vine, în final, la căpătâiul muribundului pentru a verifica adevărul teoriilor sale.

Asemenea lui Gustave Flaubert în cunoscutul roman *Salammbô*, Liviu Rebreanu se dovedește un excelent evocator al trecutului istoric și un remarcabil creator de atmosferă, nota de exotism asociindu-se, în mod armonios, cu minuțiozitatea documentației. Concluzia ce se desprinde din aceste narațiuni este aceea că iubirea este mai puternică decât suferința și că, prin urmare, merită orice sacrificii. În confruntarea dintre sentiment și rațiune are câștig de cauză întotdeauna pasiunea, cartea ilustrând parcă cu generozitate aserțiunea biblică însușită și de Marin Preda, „*dacă dragoste nu e, nimic nu e*”. Liviu Rebreanu nu se oprește însă la fața idilică a iubirii,

deoarece într-o lume dominată de atrocitățile războiului are loc degradarea sentimentelor, dragostea rămânând ca o permanentă aspirație, ca un etern ideal.

Singura narațiune care cochetează cu fantasticul – văzut, potrivit definiției lui Roger Caillois, ca o intruziune brutală a supranaturalului în zonele socotite imuabile ale cotidianului – este cea intitulată *Maria*. Relatarea ne transpune în timpul evului mediu și se bazează pe viziunile călugărului Hans, visul formând o posibilitate de dezlănțuire a instinctelor refulate în starea de veghe din cauza ascezei. Deși se păstrează în niște sfere platoniciene, iubirea este prezentată acum ca o permanentă ispită, ce duce la zdruncinarea credinței. Lumea ne apare ca un imens teatru în care existența – ca și în cazul evocării revoluției franceze – preia forma unei farse tragice, ca și cum nu ar fi vorba de viața unor oameni ci de un joc sinistru în care sunt sacrificate niște biete marionete. Scriitorul insistă cu o meticulozitate naturalistă asupra înfățișării torturilor fizice și psihice la care sunt supuși eroii săi, moartea trupului ducând la absolvirea de chinuri a sufletului nemuritor.

Intitulat *Ileana*, cel de al șaptelea capitol al romanului ne readuce în prezent, marcând astfel circularitatea cărții și nuanțând, în același timp, substratul ei teozofic. Cheia întregului edificiu narativ se găsește în următoarea explicație oferită de filosoful Tudor Aleman discipolului său, Toma Novac: „*A șaptea viață pământească e sfârșitul carierei materiale a sufletului. În viața a șaptea deci bărbatul trebuie să întâlnească pe femeia care întrupează perechea lui sufletească și să se unească negreșit cu ea. Rodul material începe a șaptea existență materială. Moartea ce încheie ultima viață pământească înseamnă însă izbăvirea cea mare a sufletului. De aceea în clipa despărțirii de învelișul material, sufletul dobândește*



conștiința pură atotcuprinzătoare prin care, ridicându-se deasupra timpului și a spațiului, poate contempla simultan toate viețile sale în afară de lumea spirituală. Contemplarea fiind preludiul eternității, se manifestă în ochii muribundului ca o străfulgerare de lumină incomparabilă. E culminația vieții pământești în revelația fericirii veșnice”.

Finalul romanului rămâne deschis. Misterul nu este spulberat deoarece Tudor Aleman nu își poate verifica valabilitatea teoriei în ochii muribundului Toma Novac. Totul rămâne ca un mare semn de întrebare, sugerat și de *motto*-ul preluat din opera lui Immanuel Kant, care pare să probeze aceeași incertitudine a tezei lui Aleman: „*Man muss alles glauben was die Leute sagen; man muss aber auch nicht glauben dass sie es ganz ohne Grund sagen*”.<sup>16</sup>

Modernitatea construcției, ruperea cronologiei narrative, speculația metafizică, finalul deschis, revendicarea unei lecturi de tip inițiativ reprezintă argumente ce vorbesc de actualitatea acestui roman așezat în mod nejustificat doar pe al doilea raft în contextul operelor lui Liviu Rebreanu.

În opinia lui G.Călinescu, *Adam și Eva* nu este un roman propriu-zis, ci un fel de „poem metafizic”. Printre meritele acestei opere „onorabile”, criticul semnalează informația „harnică”, sobrietatea, echilibrul narativ și capacitatea de invenție. În schimb, narațiunii i se reproșează deficiențele din sfera speculației metafizice, precum și absența unei atmosfere hieratice, halucinante, specifice prozei fantastice purtând semnătura unor autori precum Théophile Gautier, Edgar Allan Poe sau Mihai Eminescu.<sup>17</sup> E.Lovinescu a remarcat caracterul cinematografic al acestei „fantezii filozofice”, aspect ce permite „ducerea firului unei singure acțiuni de-a lungul tuturor epocilor și civilizațiilor omenirii, satisfăcând, astfel, principiul mobilității de la baza cinematografului”.<sup>18</sup> Criticul relevă

faptul că Rebreanu nu are nici bogăția de fantezie metafizică, nici poezia fantastică a lui Eminescu din *Sărmanul Dionis*, trăsături absolut necesare dezvoltării unui asemenea subiect. Într-un articol publicat în 1940 în *Revista Fundațiilor Regale*, Vladimir Streinu compară romanul *Adam și Eva* cu *Pelerinul Kamanita* (1906) al scriitorului danez Karl Adolph Gjellerup și remarcă faptul că, între cele două creații, nu există, totuși, niște asemănări de substanță. Criticul semnalează faptul că Rebreanu încearcă „modul narațiunii metafizice, sugerând o metafizică a desăvârșirii morale prin iubire, care ar urmări reintegrarea fericitei unități inițiale”.<sup>19</sup> Pentru Al.Piru, *Adam și Eva* este „un roman fantastic pe tema metempsihozei”, asemănător cu *Halima* prin formula „roman à tiroir” asumată de către scriitor. Cele șapte narațiuni ale cărții alcătuiesc o veritabilă *Legendă a secolelor*. Ele sunt considerate niște romane concentrate, „în care pasiunea clocotește ca în *Carmen* de Prosper Mérimée, sau ca în *Alexandru Lăpușneanu* de Constantin Negruzzi”. Printre filiațiile posibile cu operele majore ale literaturii universale, Al. Piru remarcă apropierea de *Tragedia omului* de scriitorul maghiar Madách Imre, unde cuplul Adam și Eva revine succesiv de-a lungul istoriei.<sup>20</sup> Mircea Zăciu semnalează faptul că, prin *Adam și Eva*, Rebreanu anticipează o nouă direcție a prozei moderne, evidențiată îndeosebi în anii de după cel de-al doilea război mondial. Este vorba de problema transfigurării mitului și de structura romanului-parabolă. Romanul e conceput ca o suită de șapte „biografii”, în care eroul apare în ipostaze cvasiidentice, chiar dacă este proiectat mereu în alt decor istoric. Chiar dacă pasajele speculative alcătuiesc partea mai puțin reușită a romanului, forța prozatorului se afirmă plenar în tensiunea interioară a fiecărui capitol și în analiza obsesiei erotice. Criticul reține și scenele de o rară violență, inedite în proza românească a momentului. Ele sunt înrudite



cu tehnica cinematografică proprie filmului suprarealist din anii '20. Narațiunile romanului sunt considerate niște excelente nuvele, care au o valoare estetică autonomă și care se disting „*nu doar printr-o virtuozitate flaubertiană în reconstituirea unui cadru exotic, istoric, încărcat cromatic și vizual, dar mai ales prin forța tragică a situațiilor, psihologiilor și prin fiorul unor scene de tensiune exasperată*”. Trecând în revistă posteritatea cărții (în ciuda rezervelor criticii), Mircea Zăciu vorbește chiar de filiația rebreniană a motivului „veșnicei întoarceri” (preluat de Eliade) și de cea a mitului cuplului etern, prezent în diferite ipostaze epice în romanele lui Laurențiu Fulga și în ultima creație a lui Marin Preda, romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*.<sup>21</sup> Căutarea dublului introduce în erotica lui Rebreanu o notă gravă – consideră Mircea Muthu – și nu este întâmplător faptul că mitul androginului structurează mai ales romanul *Adam și Eva*. După sugestii extrase din teosofie, romanul este construit pe o bază septenară. Criticul relevă faptul că nu atât numărul de nuvele cât mai ales explicațiile lui Aleman despre cele 7 existențe materiale ale sufletului ne trimit la teoria teosofică a celor șapte corpuri: fizic, eteric, astral, mental interior, mental superior, budic, nirvanic.<sup>22</sup> În viziunea lui Ion Simuț, felul în care Liviu Rebreanu a aspirat să depășească limitele realismului este detectabil cel mai bine în *Adam și Eva*. Într-un articol publicat în 1936 în *Revista Fundațiilor Regale*, Șerban Cioculescu propunea pentru acest roman insolit conceptul de *roman metafizic*. Ion Simuț redescoperă termenul și denumeste formula utilizată de Rebreanu *realism metafizic*. Criticul relevă efortul depus de scriitor pentru a realiza „*compatibilitatea dintre rigoarea realist-naturalistă a scenariului social și poezia spiritualistă a iubirii*”. „Fantezia filosofică” din *Adam și Eva* e socotită „*cea mai radicală noutate în evoluția romancierului, o breșă considerabilă în realismul său,*

*deloc uniform în retorica lui*". După romanele vocației (*Ion și Pădurea spânzuraților*), *Adam și Eva* deschide seria romanelor aspirației. Ion Simuț arată că Rebreanu oferă o explicație mitologică unui fapt trăit, care i se pare imposibil de explicat în cadre raționale. Transfigurarea unei realități prin mitologizare reprezintă un procedeu nou comparativ cu *Ion și Pădurea spânzuraților*. Raportul dintre formă și semnificație în *Adam și Eva* relevă – crede Ion Simuț – modul intelectualist de abordare a unei teme romantice, motiv pentru care romanul poate fi inclus, potrivit tipologiei propuse de N. Manolescu, în categoria corinticului.<sup>23</sup> În *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Liviu Malița constată că „toate marile romane rebreniene au întrețesută în structura lor narativă o temă erotică”,<sup>24</sup> iubirea exercitând o acțiune cosmogenetică. Dragostea este la Rebreanu forță elementară, elan dionisiac sau spirit încarnat. Personajele masculine sunt aureolate de donquijotism și se dovedesc predispuse la idealizarea femeii. Ele sunt devorate de o pasiune ideală, mistuitoare, incontrollabilă. Pe de altă parte, la fel ca în romanele rusești, femeile sunt investite cu o aură de mister. Trecând la *Adam și Eva*, Liviu Malița remarcă faptul că „iubirea e o aventură mistică, o ceremonie a Unului, un ritual de reconciliere a individului cu Totalitatea”.<sup>25</sup> Criticul este de părere că, pornindu-se de la o poetică a adorației având la origine Mitul Fecioarei, romanul propune o consacrare cvasi-religioasă a femeii. O analiză a ipostazelor iubirii în romanele lui Rebreanu îl determină pe Malița să afirme că este vorba de redescoperirea unei tradiții romantice având rădăcini în imaginarul cavaleresc. Absența, îndepărtarea de ființa iubită duce la amplificarea pasiunii și la înnobilarea iubirii. Sentimentele sunt condiționate, de regulă, de existența unui obstacol, de unde și recurența motivului iubirii neîmplinite. Moartea împiedică aventura erotică a eroilor rebrenieni chiar în



clipa în care ei par a atinge perfecțiunea trăirii. În mod paradoxal, moartea nu separă cuplul – constată exegetul – ci îl unește, ducând la o împlinire ideală. Ca și în cazul lui Mircea Eliade, putem spune că adevărata iubire nu se poate realiza pe pământ, adevărata nuntă având loc în cer. În felul acesta are loc și salvarea individului de dramatica și efemera existență temporală. Fundamentele romantice ale gândirii rebreniene îl situează pe prozator în afara tipului erotic cultural al modernității. Oscilând între modelele erotice oferite de Tristan și Don Juan, Rebreanu rămâne – consideră Liviu Malița – „*un sentimental motivat metafizic*”. În viziunea criticului, *Adam și Eva* nu marchează doar o tentativă de a impune o serie de formule narative mai spectaculoase cum ar fi principiul narativ al simultaneității sau tehnica *flash-back*-ului, ci este vorba și de un efort de înnoire tematică. Liviu Malița vede în acest roman „*o încercare programatică de abordare a romanului metafizic*”.<sup>26</sup>

## NOTE:

- 1.Liviu Rebreanu, în *Rampa*, anul VIII, nr.2107, 2 nov. 1924, p.1. Reprodus în *Jurnal*, I, ed. cit., p.363.
- 2.Liviu Rebreanu, *Opere 6. Adam și Eva*. Ediție critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1974.
- 3.Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p.248.
- 4.Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Postfață de Gh.Vlăduțescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pp.30-31.
- 5.*Ibidem*, p.339.
- 6.În legătură cu apropierea posibile dintre romanul *Adam și Eva* și proza fantastică a lui Mihai Eminescu a se vedea lucrarea noastră *Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu*, Editura Libra, București, 2000.
- 7.Liviu Rebreanu, în *Rampa*, VIII, nr.2107, 2 nov. 1924, p.1. Reprodus în *Jurnal*, I, ed. cit., p.364.
- 8.Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3 (P-Z), Editura Artemis, București, 1995, p.289.
- 9.Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *Jurnal*, I, ed. cit., p.318.
- 10.*Ibidem*, p.318.
- 11.*Ibidem*, p.319.
- 12.*Ibidem*, p.319.
- 13.*Ibidem*, p.320.
- 14.*Ibidem*, p.320.
- 15.Niculae Gheran, *Geneza romanului „Adam și Eva”*, în Liviu Rebreanu, *Opere 6. Adam și Eva*, ed. cit., pp.330-347.
- 16.„Nu trebuie să credem tot ce spun oamenii; dar iarăși nu trebuie să credem că ei spun totul fără nici un temei”.
- 17.G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., pp.735-736.
- 18.E.Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, ed. cit., pp.265-267.
- 19.Vladimir Streinu, *Liviu Rebreanu*, în *Revista Fundațiilor Regale*, VII, nr.5, mai 1940.
- 20.Al.Piru, *Liviu Rebreanu*, în Liviu Rebreanu, *Opere 1*, ed. cit., pp. XLII-XLIV.



21.Mircea Zăciu, *Liviu Rebreanu*, în *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, ed. cit., pp.312-315.

22.Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, ed. cit., pp.73-74, respectiv nota 86 de la p.147.

23.Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, ed. cit., pp.303-309.

24.Liviu Malița, în *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000, p.714. A se vedea și Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, Editura Cartimpex, Cluj, 2000.

25.*Ibidem*, p.715.

26.*Ibidem*, p.716.

## 2. ROMANUL POLITIC

În ciuda faptului că nu se ridică la valoarea unor capodopere precum *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922) sau *Răscoala* (1932), romanele „de al doilea plan” ale lui Liviu Rebreanu (*Adam și Eva*, 1925, *Ciuleandra*, 1927, *Crăișorul*, 1929, *Jar*, 1934, *Gorila*, 1938, *Amândoi*, 1940) ilustrează din plin proteismul estetic al scriitorului, continua sa aspirație la noutate. La baza operelor lui Liviu Rebreanu se găsește întotdeauna un eveniment real, pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării prin proiecția în sfera imaginarului. Lucrurile nu stau altfel nici în cazul *Gorilei*, roman cu titlu simbolic, ce se transformă într-o autentică frescă a zbuciumatei vieți politice dintre cele două războaie mondiale. Chiar dacă ulterior va insista tot mai mult pe problema transfigurării artistice a realității, intenția inițială a autorului a fost aceea de a se inspira din cea mai stringentă actualitate, cu scopul de a prezenta un personaj caracteristic pentru societatea vremii, tipul feroce al arivistului. Dar adevăratul protagonist al romanului nu este politicianul lipsit de scrupule, care urmărește să își realizeze doar propriile sale aspirații (întruchipat de Toma Pahonțu), ci politica însăși. De altfel, într-un interviu publicat în 1931 în revista *Rampa*, Rebreanu recunoaște că este vorba de „un roman în care toate datele sunt luate din realitatea imediată și palpabilă”.<sup>1</sup> Protagonistul cărții este un mare ziarist (al cărui prototip real a fost, se pare, Pamfil Șeicaru), iar mediul zugrăvit este acela al scriitorilor și al artiștilor. Cu toate acestea, dorința prozatorului nu a fost aceea de a scrie un roman-cronică, ci o operă de imaginație. Aceasta deoarece, pentru Liviu Rebreanu, arta nu



înseamnă o simplă copie fotografică, ci un proces complex de transfigurare, realitatea constituind marele model care doar furnizează materia primă necesară creației. Refuzând să adopte în mod direct o atitudine polemică (opera literară nu poate fi pamflet – afirmă autorul *Gorilei*), prozatorul se gândește, și de această dată, la o creație „solidă” și „durabilă”, ce ar putea constitui un moment de referință prin valoarea ei „etică” și „estetică”, dimensiuni inseparabile în concepția prozatorului ardelean.

Ca și în cazul celorlalte creații, geneza cărții poate fi reconstituită cu fidelitate din notele zilnice ale scriitorului și din interviurile acordate în presa vremii. Redactat în paralel cu *Jar*, *Gorila* reia și amplifică, printre altele, un episod secundar din narațiunea publicată în 1934. Este vorba de evocarea rechinilor presei de scandal, întruchipați în romanul *Jar* de Pantelimon Răcaru, directorul ziarului *Fulgerul*, aluzie transparentă la *Curentul* condus de Pamfil Șeicaru. De altfel, virulentele campanii de presă lansate împotriva autorului *Răscoalei* de către Nichifor Crainic și Pamfil Șeicaru l-au marcat puternic pe scriitor și l-au influențat în schițarea profilului spiritual al lui Toma Pahonțu, protagonistul romanului *Gorila*.

Într-un alt interviu publicat în revista *Rampa* (nr.4752, din nov.1933), trecând în revistă cărțile la care tocmai lucrează, Rebreanu dă și o definiție a romanului, care se potrivește în egală măsură celor două proiecte aflate pe masa sa de lucru, *Jar* și *Gorila*: „Romanul e un univers din care nu poți detașa crâmpoie. E dragoste și moarte, viață și pasiune”.<sup>2</sup> În ciuda apropierilor făcute de exegeți de unele personaje din realitate, prozatorul mărturisește că nu scrie romane cu cheie deoarece ele nu pot avea universalitate. Chiar dacă există posibilitatea să intereseze prin valoarea ei documentară, o asemenea literatură nu poate să ofere „impresia vieții eterne”, singura în măsură să îl captiveze pe cititor. Abordând problema

semnificațiilor titlului, scriitorul mărturisește următoarele: „Titlul, ca al oricărei cărți, reprezintă un simbol. Nu trebuie luat decât în semnificația pe care o permite cuprinsul noțiunii. Gorila – un monstru sufletesc, un om de aceia dintre care întâlnești mulți în ziua de azi și care prin însușiri tainice și impunătoare ajunge să reprezinte o clasă de oameni. Ei intră în literatura mea ca un tip, ridicându-se ca o statuă peste nivelul comun al valului de viață care curge ca un fluviu în carte”.<sup>3</sup> Prozatorul vede scrisul ca un travaliu dificil și îndelungat, ca o problemă de conștiință. Ba mai mult, în descendența lui Marcel Proust, el face distincția între individul de pe stradă și cel care scrie („omul adevărat”), omul adevărat fiind cel așezat în fața colii albe de hârtie. Dacă *Răscoala* prezenta „revoluția sufletului țărănesc”, roman citadin prin excelență, *Gorila* descrie „revoluția sufletului orășenesc, la o răscruce de drumuri, de destine”.<sup>4</sup>

Alte amănunte interesante privind geneza cărții sunt exprimate în interviul acordat lui C. Teodorescu în *România* din 14 iunie 1938.<sup>5</sup> Înainte de toate, scriitorul precizează faptul că Gorila nu este un personaj propriu-zis, ci un simbol: „Cartea are un subiect ingrat. Gorila nu este un personaj propriu-zis, ci simbolizează pacostea care a fost pentru țara noastră: *politica*”.<sup>6</sup> Și de această dată gestația cărții se dovedește extrem de îndelungată, astfel încât, la apariția lui, romanul pare a fi inspirat din actualitatea imediată, adică seamănă cu un roman cu „cheie”, fapt dezmințit de către prozator, în ciuda afirmațiilor sale din 1931: „E adevărat că evenimentele m-au ajuns din urmă într-atâta – încât s-ar putea spune – de cei care nu știu de câtă vreme lucrez la această carte – că e vorba de un roman de actualitate, de un roman cu «cheie»”...<sup>7</sup> Scriitorul nu realizează o copie mecanică a realității („nu am urmărit și nu am descris fapte întâmplare”, mărturisește autorul *Crăișorului*), ci este preocupat de alegerea



semnificațiilor pe baza cărora creează o realitate independentă, literatura însăși fiind concepută ca o operă de „*retopire*” și „*reconstrucție*”. Pentru Rebreanu, *Gorila* este un concept sinonim cu Politica, cele două coordonate urmărite de către prozator fiind, după cum se specifică în același interviu publicat în *România*, „*naționalismul cu pumnii bătuti în piept și falsa modestie*”.<sup>8</sup> Ca autentic descendent al lui Balzac, prozatorul își propune să scrie un roman social, „*fără să se ridice anume o problemă, fără să rezolve nimic pe planul social și politic*”.<sup>9</sup> Asemenea afirmații cu încărcătură metatextuală ce insistă, spre deosebire de interviurile mai vechi, pe coordonatele imagine ale narațiunii nu vorbesc numai de crezul artistic al scriitorului, ci exprimă și strategia impunerii unei cărți incomode, ce vede lumina tiparului în plină dictatură regală. În ciuda prestigiului deosebit al lui Liviu Rebreanu în epocă, *Gorila* va continua să rămână un roman mai puțin agreat datorită subiectului abordat de prozator, acela al opțiunilor legate de totalitarism și democrație. Maniera necruțătoare în care scriitorul radiografiază agitata viață politică interbelică va face din *Gorila* un roman indezirabil, incomod, ceea ce și explică numărul mult mai mic al edițiilor în comparație cu celelalte creații ale autorului. În ceea ce privește relația directă a omului Rebreanu cu politica, romancierul a susținut întotdeauna necesitatea independenței artistului, a neintegrării lui în viața politică.

În paralel cu numeroasele interviuri, însemnările de jurnal oglindesc și ele, în mod fidel, maniera în care prozatorul și-a clarificat în timp proiectele. Astfel, în data de 24 ianuarie 1937, lectura romanului *Robul* de Dem. Theodorescu devine pentru Liviu Rebreanu un pretext pentru a-și circumscrie propriile sale proiecte. Spre deosebire de operele cu un vădit caracter pătimaș, satiric sau polemic aparținând confrăților săi, autorul *Răscoalei* aspiră să scrie „*un roman social urban român*” și păstrează o

perspectivă rece, obiectivă asupra evenimentelor înfățișate. Autentic romancier de factură balzaciană, scriitorul dorește să creeze oameni și să opună „două lumi față-n față, dar nu prin vorbe, ci prin fapte. România de ieri și cea de mâine”.<sup>10</sup>

În fruntea romanului se găsește un moto din *Așa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche, fragment ce sună în felul următor în tălmăcirea lui Ștefan Augustin Doinaș: „Ce e măreț în om e că-i o punte, nu un capăt, ce este vrednic de iubire-n om e că-i o trecere și o pierzanie”.<sup>11</sup> Citatul face parte din *Precuvântarea lui Zarathustra* și este precedat de alte afirmații emblematice privind condiția umană, cu implicații și la romanul lui Liviu Rebreanu, în care „frații de cruce” vestesc apariția „omului nou”: „Dar Zarathustra privea mulțimea și se minuna. Apoi grăi în felul acesta: Omul e doar o funie, întinsă între bestie și Supraom – o funie peste un abis. O trecere primejdioasă dincolo, o primejdioasă parcurgere a drumului, primejdia de a privi-ndărăt, o primejdioasă-fiorare și-o oprire primejdioasă”.<sup>12</sup>

Geneza cărții a fost îndelungată, primele proiecte datând – după cum a relevat Niculae Gheran în remarcabilul aparat critic al volumului al X-lea din seria de *Opere*<sup>13</sup> – din perioada 1912-1916, pentru ca ulterior scriitorul să revină cu mai multă insistență asupra romanului la începutul anilor '30. Ca și în cazul celorlalte texte, dificultatea majoră este dată de găsirea unui început adecvat, „frază salvatoare” fiind cea care imprimă ritmul întregului edificiu narativ. Cum este vorba de un „roman politic”, scriitorul este de părere că el trebuie să se deschidă cu o trimitere la politică, fapt concretizat în exclamația d-nei Emilia Cornoii: „Nu zău, că m-ați amețit cu atâta politică!” Dincolo de faptul că introduce o temă mai puțin obișnuită în romanul românesc interbelic, sintagma se dovedește semnificativă și prin



faptul că face referiri la „amețeala” alegătorului de rând într-o lume politică bulversată, buimăceală ce amintește de condiția ingrată a cetățeanului turmentat din opera lui Caragiale. Amănuntul se dovedește semnificativ deoarece *Scrisoarea pierdută* se numără printre primele modele livrești ale cărții, un model la care se trimite pe larg în finalul narațiunii. Nu întâmplător Toma Pahonțu, protagonistul romanului, este un mare admirator al comediei lui Caragiale, în care vede „*profeția aceasta genială a prăbușirii unei lumi ridicole prin organizarea ei politică*”. Spre deosebire de autorul *Noptii furtunoase* care realizează o satiră a vieții politice a timpului său, Liviu Rebreanu oferă o replică gravă la aceeași mascaradă electorală ce se perpetuează parcă la infinit și în care se schimbă doar actorii. O altă afirmație semnificativă îi aparține lui Constantin Rotaru, unul dintre eroii referențiali ai romanului și exprimă ideea că politica este sursa tuturor relelor: „- *Ai dreptate, coană Milico, ne-a cotropit politica și ne-a stricat până-n măduva oaselor! Poate de aceea merg toate treburile din rău în mai rău...*” Pe lângă fraza inițială ce anticipează tematica narațiunii, extrem de important se dovedește și capitolul de debut al romanului, logodna Corinei, fiica avocatului Constantin Rotaru, dovedindu-se un excelent pretext pentru a se introduce principalele personaje ale cărții. Scriitorul realizează o galerie de portrete extrem de vii, procedând într-o manieră similară cu G.Călinescu în *Enigma Otiliei* atunci când descrie scena sosirii lui Felix Sima în casa lui Costache Giurgiuveanu. Fiecare personaj introdus pe scena romanului este înfățișat în mod amănunțit, portretul fizic și cel psihic fiind urmat de circumscrierea poziției sociale a protagoniștilor, individul fiind radiografiat, de regulă, din perspectiva locului pe care îl ocupă pe scara socială.

Elaborat cu o meticulozitate balzaciană, romanul este alcătuit din nouă capitole cu titluri semnificative, ce anticipează principalele evenimente ale secțiunilor respective: *Întorsătura, Vălmășagul, Treptele, Interval, Frații de cruce, Despărțiri, Prigoana, Gloanțele, Spovedanii*. Pe de altă parte, denumirile grupărilor politice descrise în roman (partidul democrat, partidul radical, partidul agrar, partidul național, la care se adaugă „*frații de cruce*”) trădează efortul scriitorului de a transfigura realitatea.

Tot în capitolul de debut este introdus și Toma Popescu-Pahonțu, unul din secretarii avocatului Constantin Rotaru. La treizeci și trei de ani, personajul pare un Julien Sorel autohton, o întruchipare perfectă a arivistului modern. Asemenea eroului lui Stendhal, acesta are o origine socială modestă și încearcă să își depășească condiția lansându-se în politică și seducând o femeie aparținând clasei sociale în care visează să se integreze. La început, Pahonțu este înfățișat ca un revoltat și ca un gazetar fără gazetă, condiția sa socială metamorfozându-se în mod radical ca urmare a angajării sale în culisele vieții politice. Personajul consideră că nu are loc în presa românească deoarece aici se caută slugi și nu oameni. Revolta ascunde însă complexe ale unui individ fascinat de lumea celor bogați în care dorește să pătrundă prin orice mijloace. Asemenea unui autentic Rastignac în luptă cu Parisul, Toma Pahonțu pornește să cucerească Bucureștiul. Pe de altă parte, prin intermediul unor ample incursiuni în trecut, romanul reconstituie și devenirea personajului. Acesta se înscrie la Drept pentru carieră și la Litere pentru plăcerea lui și visează să devină urmașul lui Maiorescu. După tragica experiență a primului război mondial începe însă epoca tulbure a demagogiei și a oamenilor de afaceri, când partidele se constituiau cu simple devize de felul „*Cinste și dreptate*” în loc de program. În acest context care îi modifică destinul, personajul are revelația că „*politica este esența vieții*”,



„pâinea sufletului”. El începe să o prețuiască mai presus de orice preocupări, transformându-se într-un autentic *zoon politikon*. Mai mult, Toma își ia și doctoratul cu lucrarea intitulată *Crima politică*. Abia în finalul relatării aflăm că autorul tezei „nu numai că admitea asemenea crime, dar reclama pentru criminalii politici un tratament de favoare în timpuri normale”. Personajul dă și o definiție a omului politic, definiție ce sugerează „calitățile” absolut necesare ale acestuia: „Politicianul român trebuie să fie lichea sau licheluță, altfel rămâne diletant”. De altfel, la fel ca în *O scrisoare pierdută*, multe din replicile lui Toma Pahonțu vizând viața politică a timpului se dovedesc de o dureroasă actualitate. Asemenea „huliganilor” din opera lui Mircea Eliade, teama de ratare devine suprema amenințare pentru acest personaj voluntar, înzestrat cu o vitalitate debordantă. Mai mult, ideea căsnicieii ca o piedică în fața realizării depline a unui „bărbat cu idealuri superioare” amintește de aceleași dialoguri nonconformiste din romanele „trăiriste” ale autorului *Noaptea de Sânziene*. De altfel, politica (Gorila) reprezintă adevăratul personaj central al romanului, un personaj malefic și insolit, ce pune stăpânire pe toți protagoniștii, deformându-i și preschimbându-i în simple unelte. Reluată în mod obsedant, o replică de felul „- Ia spune, ce mai e cu politica?” se transformă într-un veritabil leitmotiv al cărții. De altfel, întregul destin al arivistului poate fi interpretat prin intermediul următoarei afirmații: „Politica e teatrul vieții, marele teatru! Zise Toma patetic. Iar în teatrul modern, regula are un rol capital...” Ca urmare, Toma devine regizorul propriului său destin pe scena vieții politice interbelice. Mai mult, într-o primă etapă, el își sprijină șeful deoarece ascensiunea politică a avocatului Rotaru influențează în mod direct și propria sa carieră. Ca urmare, spre deosebire de Dinu Păturică, un alt arivist feroce, Toma Pahonțu nu își

clădește ambițiile sociale pe subminarea stăpânului său. Personajul nu este un avar, banul interesându-l doar ca un mijloc de a se realiza. Visul său suprem este acela de pune pe picioare o mare gazetă, în proiectele sale ambițioase deputăția alcătuind doar o primă treaptă, „o trambulină ideală pentru orice năzuință”. În momentul în care proiectul începe să prindă contur, băiatul „de țăran amărât”, aflat în postura unui nou Rastignac se și vede „cuceritorul României”. Încercând să dea ziarului său dinamismul generației tinere, Toma vrea să realizeze o experiență care „va scutura din toropeală toată presa”. Gazetăria este definită de către personaj ca „apostolatul unei credinți și al unui ideal”, scopul personajului fiind mântuirea țării „din ghearele gorilei în care se zvârcolește neputincioasă de atâția ani de zile”. Pahonțu consideră presa o oglindă a vieții politice, iar pe sine se vede un îndrumător și educator al opiniei publice. În același timp, politica devine o preocupare esențială deoarece „numai prin politică se obțineau slujbe și diverse avantagii morale sau materiale”. Există în roman numeroase meditații cu valoare aforistică dedicate atât politicii cât și iubirii, cele două teme esențiale ale cărții. Asemenea lui Ion din romanul omonim, Toma Pahonțu, versiunea citadină a acestuia, ascultă de chemarea simultană a două „glasuri”: glasul politicii și glasul iubirii. De altfel, prin meditațiile sale despre iuire, personajul amintește de Toma Novac, eroul romanului *Adam și Eva*. Marea dilemă a personajului se declanșează în momentul în care, cu riscul trădării propriilor sale convingeri, el trebuie să aleagă între prietenia lui Barbu Dolinescu, liderul „fraților de cruce”, și aversiunea ministrului Belcineanu. Încercând să-și creeze un paradis artificial alături de fosta soție a ministrului de interne, bovarica Cristiana Belcineanu, Toma este hotărât să își urmărească doar propriile sale interese. Ca urmare, el



începe o adevărată campanie de presă împotriva „*fraților de cruce*”, motiv pentru care aceștia, considerându-l trădător, îl lichidează.

Romanul readuce în actualitate și un personaj cunoscut din scrierile anterioare ale prozatorului. Este vorba de Titu Herdelea, prietenul mai vârstnic al lui Toma Pahonțu, prin care se face legătura cu romanele *Ion* și *Răscoala* și a cărei persoană facilitează incursiunile în lumea presei. Gazetarul de la *Universul* joacă un rol mai puțin însemnat în scenariul epic al romanului, prezența sa discretă fiind necesară pentru a potența și mai pregnant figura de prim-plan a lui Toma Pahonțu. Dar personajul mai întruchipează și un anumit echilibru, un bun-simț și o cumpătare specific ardelenesti, trăsături ce nu mai pot fi identificate și la arivistul Toma Pahonțu. Tot el este cel care are o replică prin care circumscrie cele două teme majore ale romanului, politica și iubirea. Titu Herdelea atrage atenția și asupra solidarității dintre cei bogați atunci când aceștia își văd amenințate interesele, o solidaritate ce nu ține cont nici de naționalitate, nici de apartenența la un anumit partid politic: „*Așa sunt ăștia... n-ai băgat de seamă? Toți oamenii cu bani mulți parcă seamănă între dâșii...*”

Un alt personaj semnificativ al romanului este Barbu Dolinescu, mentorul spiritual al „*fraților de cruce*”, organizație prin intermediul căreia Liviu Rebreanu vizează de fapt mișcarea legionară. Camarad de arme cu Toma Pahonțu în timpul primului război mondial, Dolinescu este o nouă ipostază a arivistului. Personajul este de părere că „*Până nu va veni o răsturnare din temelii, nu se poate ameliora nimic în scumpă noastră țară*”. Ideile lui Barbu Dolinescu despre politică diferă de cele ale gazetarului de la *România* al cărui sprijin îl cere. Spre deosebire de Toma Pahonțu care este de părere că schimbarea pe care o râvnesc cu toții se poate realiza numai pe cale politică deoarece „*politica e arta de a prevedea, de a crea și a fericii un*

popor sau lumea întreagă”, Dolinescu afirmă că „*politica e râia vieții*”. Într-o manieră demagogică, personajul vorbește de necesitatea apariției „omului nou”, de „*românul de mâine care va reface țara după chipul și asemănarea lui*”. Dolinescu îi prezintă lui Pahonțu mișcarea denumită „Frații de cruce” ca o „*mișcare de mântuire*”, ce propovăduiește „*religia energiei*” și care luptă „*nu numai cu fapta, ci și cu pumnul la nevoie*”. Adepții grupării refuză orice program deoarece programele „*încorsetează viața și compromit mișcarea*”. Ei au doar un crez „*simplu și sfânt: un neam, o țară, un rege...*” Caracterul antisemit al mișcării reiese dintr-un alt slogan demagogic ce exprimă obiectivele ei: „*Și mai avem obiective de luptă vremelnică: contra politicianilor, a jidanilor și acelorlalți tâlhari!*” Realizând o frescă minuțioasă a vieții politice dintre cele două războaie mondiale, Liviu Rebreanu nu poate ocoli nici „problema” evreiască, subiect delicat, mai puțin întâlnit în proza românească interbelică, abordat însă în mod dramatic și în deplină cunoștință de cauză de Mihail Sebastian în *De două mii de ani* (1934), *Cum am devenit huligan* (1935) și în paginile rămase mult timp în manuscris ale *Jurnalului*. De altfel, tema revine sporadic și în câteva scrieri ale autorului *Răscoalei*, dintre care cea mai cunoscută este nuvela *Ițic Ștrul, dezertor*.

Fanatismul „fraților de cruce” reiese din faptul că ei nu admit critica sau dialogul deoarece „*unde încapă discuția, încetează credința și mai ales puterea ei*”. Oameni ai faptelor și nu ai vorbelor, aceștia nu acceptă în organizația lor nici un om politic, argumentând că „*politicianul nu poate fi, organic și biologic, sincer și statornic, mai ales când e și intelectual. Politicianul, ca și intelectualul, e gata oricând să trădeze*”. De altfel, capitolul al cincilea al romanului este dedicat cu predilecție *Fraților de cruce*, dezvăluind adevărata față a mișcării, o față ce contrazice sloganurile



vehiculate cu generozitate de către Dolinescu. Există în roman o vădită discrepanță între pretențiile „fraților” că ar fi adevărați „*mântuitori ai neamului*” și lipsa lor de popularitate în rândul maselor, explicabilă prin acțiunile teroriste pe care le întreprind. Pahonțu însuși este apreciat doar până când îi sprijină prin intermediul gazetei sale, dar este pedepsit de îndată ce începe o campanie de presă împotriva lor, fiind pur și simplu lichidat tocmai de cel pe care nu cu mult timp în urmă îl ajutase. Extrem de lent la început, ritmul romanului devine mult mai dinamic înspre final, atunci când se prezintă pregătirile pentru alegeri din județul Făgăraș și sfârșitul dramatic al lui Toma Pahonțu, ucis de fanaticul student Ionescu.

Epilogul romanului reia discuțiile inițiale despre politică și trimite din nou la titlu, reluarea acestor meditații asigurând caracterul circular al relatării. Astfel, se afirmă că Pahonțu a fost ucis de „*niște descreierați care vor să introducă moravuri de gorilă în luptele politice*”. Semnificative se dovedesc observațiile avocatului Rotaru, care reprezintă concluziile finale ale cărții: „*-Politica poate să fie folositoare progresului omenirii, poate să servească înălțarea unui neam! încheie Rotaru. Dar când politica ajunge să argumenteze cu bâta și să convingă cu revolverul, atunci trebuie să-i sucești gâtul repede, altfel distruge țara*”. Chiar dacă personajele sale aparțin unor partide diferite și vehiculează idei extrem de diverse, Liviu Rebreanu are meritul de a păstra perspectiva obiectivă, detașată a scriitorului omniscient. El nu intervine în text pentru a-și exprima în mod direct propriile sale idei sau simpatii politice.

Cititorul de azi are surpriza de a descoperi în *Gorila* un roman insolit și actual, ce propune – alături de celelalte scrieri de „*al doilea raft*” ale lui Liviu Rebreanu – o față mult mai complexă a scriitorului decât cea impusă de manualele școlare. În plus, romanul trădează efortul autorului

*Răscoalei* de a-și înnoi în mod continuu arsenalul tematic și narativ, fapt ce vorbește de necesitatea reconsiderării scrierilor sale „minore”.

Receptarea critică a *Gorilei* reflectă atitudinea oscilantă a exegeților față de această carte incomodă, inspirată din cea mai stringentă actualitate. Trecând în revistă proteismul estetic al scriitorului, Pompiliu Constantinescu<sup>14</sup> vede în Liviu Rebreanu un „romancier al energiei”. Criticul relevă forța epică a prozatorului și situația lui de prim-plan în romanul românesc al timpului. În opinia lui Pompiliu Constantinescu, romanul *Gorila* este o replică citadină la romanul *Ion* prin prezentarea unui personaj tipic acestei lumi. Ceea ce i se reproșează, în primul rând, cărții este tonul de cronică și insuficienta transfigurare artistică a realității, protagoniștii fiind ușor de recunoscut. În galeria romanului social interbelic, Pahonțu este considerat o figură nouă, fiind un complement al celui alt tip prezent în opera scriitorului, cel al învinsului. Perpessicius<sup>15</sup> se oprește cu predilecție la două aspecte ale romanului: actualitatea și valoarea lui estetică. Exegetul relevă apoi apetitul pentru politic al literaturii române, detectabil deja în opera cronicarilor, iar mai târziu la Dimitrie Cantemir, Nicolae Filimon, Duiliu Zamfirescu și Cezar Petrescu. Toma Pahonțu este inclus printre eroii de primă linie ai operei lui Liviu Rebreanu, scriitorul fiind considerat un istoric de sigură intuiție a societății românești contemporane. Șerban Cioculescu<sup>16</sup> vede în *Gorila* romanul unui arivist politic, Toma Pahonțu fiind considerat un Dinu Păturică în ediție mai nouă, ce și-a asumat mijloacele moderne ale parvenirii. Extrem de sever se dovedește cu acest roman G. Călinescu, care afirmă că „*Gorila este scrierea cea mai rea a lui Liviu Rebreanu, înfățișând nivelul de jos al mijloacelor sale*”.<sup>17</sup> Deși cartea este considerată ratată, tema abordată nu i se pare criticului fără interes, iar Toma Pahonțu este inclus în tipologia personajelor



balzaciene. Călinescu îi reproșează scriitorului și onomastica nepotrivită, în care vede un indiciu al lipsei de observație. În același timp, psihologia mărunță a personajelor de oraș i se pare arbitrară și simplistă. Din păcate, autoritatea marelui critic a influențat puternic receptarea defavorabilă a cărții. Al. Piru este de părere că eșecul romanului vine din „*copierea cam informă a datelor realității, din reproducerea în stil de reportaj, fără selecție și cu abandonarea oricărei atitudini a vieții politico-sociale din perioada de fascizare a țării până la dizolvarea parlamentului burghez și instaurarea dictaturii regale (1933-1938)*”.<sup>18</sup> Istoricul literar crede că prezența în roman a lui Titu Herdelea vorbește de intenția prozatorului de a realiza o trilogie, completând evenimentele prezentate în *Ion* și *Răscoala*. Criticul relevă faptul că, de data aceasta, Rebreanu nu a reușit să domine materialul observat și să îl subsumeze unei idei, romanul rămânând doar un documentar. Ov.S.Crohmălniceanu este de părere că narațiunii îi lipsește, înainte de toate, autenticitatea. Rebreanu nu este acasă în lumea politicianilor versatili și a ziariștilor venali. Prozatorului i se reproșează faptul că se lasă condus de câteva idei preconcepute, aflate în contradicție cu realitatea. Ca urmare, personajele simpatizate de romancier devin ființe „șterse, abulice, pe care le mișcă forțe inexplicabile; cele detestate, caricaturi neizbutite”.<sup>19</sup> I. Negoïtescu<sup>20</sup> vede în Toma Pahonțu un Ion care a învățat carte și care s-a născut în Muntenia. Cartea i se pare istoricului literar rău scrisă și superficial concepută. Cu toate aceste lipsuri, romanul reușește să redea iluzia vieții. Mircea Zăciu propune o interesantă reconsiderare a romanului și vorbește de actualitatea acestuia. Prin fresca vieții politice pe care o realizează, Rebreanu dă dovadă de o intuiție specifică unui mare creator. După ce relevă climatul zbuciumat în care a fost redactat romanul, criticul menționează faptul că *Gorila* este și un roman-pamflet cu personaje

ușor recognoscibile. Mircea Zăciu observă că acest roman contrazice aparent arhitectura clasică a romanelor rebreniene: „În forma sa din 1938 romanul e în adevăr abrupt, lasă impresia unei rupturi în final, a unei retezări – față de ideea de «sferoid» și de «circuit închis» acreditată de romancier și respectată de el în celelalte romane”.<sup>21</sup> Intenția simetriei rămâne însă prezentă – consideră istoricul literar – deoarece logodna din primul capitol și procesul din ultimul reunesc aproximativ aceleași personaje, surprinse însă, la fel ca în *Răscoala*, într-o lumină diferită. Chiar dacă proza lui Rebreanu nu poate fi citită „cu lupa stilistică”, Mircea Zăciu consideră că „debutul *Gorilei* e tot ce a scris romancierul mai stângaci și mai «căznit»”.<sup>22</sup> Cu toate acestea, criticul recunoaște că „nimeni n-a avut în proza românească o mai sigură (și mai rafinată) știință a ceea ce Rebreanu însuși numește «Spannung»-ul, tensiunea, ritmul narativ, suspansul cinematografic”.<sup>23</sup> Romanul mai reconfirmă faptul că viziunea rebreniană este mereu confruntată cu două dimensiuni decisive: iubirea și moartea. Dragostea rămâne în cazul lui Pahonțu o forță vitală irepresibilă, mai puternică decât voința de putere, arivismul sau ambițiile conjuncturale. Iubirea și Politica sunt considerate de Mircea Zăciu niște „forțe devoratoare”, fiind cele două „glasuri” cu care se vede confruntat Toma Pahonțu, unul din personajele memorabile ale literaturii române. Ion Simuț semnalează faptul că Rebreanu îi oferă personajului său, arivistul politic Toma Pahonțu, șansa unei neașteptate reabilitări prin iubire. Această deschidere spre metafizic prin unirea personajelor dincolo de moarte amintește de *Adam și Eva*. În manieră dostoevskiană, romanul sugerează posibilitatea mântuirii prin iubire în momentul în care „glasul iubirii” devine mai puternic decât „glasul politicii”. Ion Simuț este de părere că, în *Gorila*, „teza cuplului etern reușește să contracareze caracterul de frescă și să



*deturneze interesul epic de la romanul politic spre cel metafizic. Relația Pahonțu – Cristiana Belcineanu funcționează ca un episod diversionist, capabil să submineze consecvența realistă a romanului*".<sup>24</sup> Dumitru Micu vede în *Gorila* un roman de factură jurnalistică, reportericească, care impune un personaj ce se include în seria tipologică a ariviștilor din literatura română. Cartea este considerată „o variantă dintre cele mai caracteristice a romanului-frescă din perioada interbelică”,<sup>25</sup> fiind comparată cu operele unor autori precum Cezar Petrescu, C. Stere sau Mircea Eliade.

## NOTE:

- 1.Liviu Rebreanu, în *Rampa*, anul XVI, nr.3886, 2 ianuarie 1931, p.4. Reluat în *Jurnal*, vol. I, *ed. cit.*, p.420.
- 2.Liviu Rebreanu, în *Rampa*, XVI, nr.4752, 13 nov. 1933, pp.1-2. Reluat în *Jurnal*, vol.I, *ed. cit.*, p.479.
- 3.Liviu Rebreanu, în *Adevărul*, LI, nr.16338, 1 mai 1937, p.8. Reprodus în *Jurnal*, vol. II, *ed. cit.*, p. 272.
- 4.Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. II, *ed. cit.*, p.274.
- 5.Liviu Rebreanu, în *România*, I, nr.13, 14 iunie 1938, p.2. Reluat în *Jurnal*, vol. II, *ed. cit.*, p.285-286.
- 6.Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. II, *ed. cit.*, p.285.
- 7.*Ibidem*, p.285.
- 8.*Ibidem*, p.285.
- 9.*Ibidem*, p.286.
- 10.*Op. cit.*, p.63.
- 11.Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*. Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Augustin Doinaș, Editura Humanitas, București, 1994, p.70.
- 12.*Ibidem*, p.70.
- 13.Liviu Rebreanu, *Opere 10. Gorila*, Ediție critică de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 1981, p.390.
- 14.Pompiliu Constantinescu, *Liviu Rebreanu: „Gorila”, vol. I, II (roman)*, Editura „Universala”, în *Vremea*, XI, nr.543, 26 iun. 1938. Reluat în *Scrieri*, vol. 4, Editura Minerva, 1970, pp.487-492.
- 15.Perpessicius, *Liviu Rebreanu: „Gorila”, roman, 2 volume*, *ed. Universală-Alcalay*, în *România*, I, nr.29, 30 iun. 1938, p.2 și nr. 31, 2 iul. 1938, p.2.
- 16.Șerban Cioculescu, în *Revista Fundațiilor Regale*, V, nr.8, 1 aug. 1938, pp.408-414.
- 17.G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, *ed. cit.*, p.735.
- 18.Al.Piru, *Liviu Rebreanu*, în *Opere 1. Nuvele*, *ed. cit.*, p. LVI.
- 19.Ov.S.Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.I, ediție revăzută, *ed. cit.*, p.294.
- 20.I.Negoitescu, *Istoria literaturii române*, volumul I (1800-1945), Editura Minerva, București, 1991, p.215.



21.Mircea Zăciu, *Liviu Rebreanu*, în *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p.454.

22.*Ibidem*, p.356.

23.*Ibidem*, p.356.

24.Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, ed. cit., p.359.

25.Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, ed. cit., p.255.

## VI. OPERA MINORĂ

### 1. ROMANUL EVOCĂRIILOR ISTORICE

Spre deosebire de literatura europeană unde s-a impus deja în secolul al XIX-lea prin creația marilor scriitori romantici, romanul istoric cunoaște o dezvoltare tardivă în literatura română, adevăratul creator al genului fiind considerat Mihail Sadoveanu. Acest lucru nu înseamnă că la noi nu s-au scris romane istorice și înainte, dar ele aveau o apariție sporadică și o valoare artistică îndoielnică. Literatura română a descoperit mai întâi nuvela istorică și a dat primele capodopere ale genului prin intermediul lui Costache Negruzzi. În acest context al evoluției prozei istorice autohtone se înscrie și *Crăișorul Horia* (1929) de Liviu Rebreanu, roman ce se inspiră, după cum o sugerează și titlul, din tragicele evenimente ale răscoalelor țărănești din 1784. Elementele de noutate aduse de prozator trebuie căutate în îndepărtarea de tradiția romantică și impunerea unei noi poetici a genului. Spre deosebire de Sadoveanu, în opera căruia realul se împletește cu fabulosul iar personajele dobândesc dimensiuni mitice, Rebreanu alege maniera evocării realiste a evenimentelor, refuzând în mod programatic sentimentalismul romantic și plonjarea în sfera imaginarului. Romancier realist prin excelență, autorul *Răscoalei* se ghidează după coordonatele



majore ale evocării de factură pozitivistă. Acest lucru presupune asumarea unor trăsături estetice cum ar fi obiectivitatea, claritatea, veridicitatea, cauzalitatea, tipicitatea, documentarea minuțioasă, observația atentă, scriitorul devenind un adevărat „stenograf” al istoriei.

Romanul a apărut în 1929 la editura Cartea Românească purtând titlul *Crăișorul*, pentru ca începând cu ediția a treia (din 1940) el să fie publicat de Cugetarea-Delafras sub titlul *Crăișorul Horia*. Acest lucru explică alternanțele existente și azi între diferitele versiuni ale cărții și între denumirile utilizate de către exegeți. Spre deosebire de alte creații ale sale, prozatorul oferă destul de puține detalii în presă despre geneza cărții. Un text esențial privind viziunea romancierului asupra personalității lui Horia și a răscoalei moșilor rămâne articolul *Pe urmele Crăișorului*, publicat la 16 decembrie 1928 în revista *Adevărul literar și artistic*.<sup>1</sup> Rebreanu specifică aici faptul că, pe parcursul destinului lor zbuciumat, românii din Transilvania nu au avut decât doi eroi naționali: Horia, Crăișorul, și Avram Iancu, Craiul munților. Este vorba de niște martiri ai neamului, care s-au identificat cu mulțimea din care proveneau prin suferințele îndurate. Memoria celor doi eroi este și astăzi vie în sufletele țăranilor, transformându-se într-un autentic simbol al dorului de dreptate. De-a lungul timpului, Rebreanu a avut două perspective diferite asupra Crăișorului Horia: una mitizantă în tinerețe și alta umanizată mai târziu, în anii maturității. În copilărie, acesta îi apărea asemenea unui personaj de basm, luptându-se cu zmeii și balaurii, pe care îi biruia întotdeauna: „*Poveștile oamenilor simpli mi-au zugrăvit în copilărie pe Horia după chipul și asemănarea eroilor din povești. L-am văzut pe atunci în inimă frumos, căciulă albă pe-o ureche, spadă dreaptă la brâu, strunind un armăsar roib care frământa pământul cu copite de argint parc-ar fi vrut să se avânte în*

văzduhuri. *L-am văzut luptând cu zmei și cu balauri și biruitor totdeauna. Numai ochii lui erau blânzi și înțelegători și atât de omenеști că privirea lor mi-a rămas în suflet ca o taină*".<sup>2</sup> Cel de-al doilea portret îl face omul matur pe baza documentelor și este unul puternic umanizat prin eliminarea aureolei mitice. Articolul mai dezvăluie extraordinarul proces de documentare la care a recurs prozatorul în vederea redactării romanului, reconstituind în mod amănunțit harta desfășurării răscoalei și destinul tragic al lui Horia.

Opinii și mai interesante privind viziunea personală a lui Liviu Rebreanu despre poetica romanului istoric și despre eroul său exemplar găsim într-un fragment inedit din *Romanul romanelor*.<sup>3</sup> Înainte de toate, prozatorul dezvăluie rețeta consacrată a genului, care presupune mitizarea unui personaj istoric: „*Pe Crăișorul îl vor fi cunoscut mai puțini dintre dv. E un roman mai recent și parcă mai oropsit. E romanul lui Horia. Deci, într-un fel, un roman istoric. Genul acesta de roman are o anume tradiție, și aiurea, și la noi. Personagiile istorice, după rețeta admisă și adoptată, trebuie negreșit să poarte coturne, să fie înfățișate în mărime supranaturală, să fie eroi după modelul convențional, să vorbească patetic și când fac dragoste, și când mănâncă, și când se culcă, și când se luptă...*”

<sup>4</sup> Romancierul vizează aici cu predilecție viziunea romantică asupra istoriei, perspectivă cu care nu este de acord deoarece păcătuiește printr-un patetism excesiv. Spre deosebire de eroii mitizați din romanele de factură romantică, Horia îi apare lui Rebreanu în toată splendoarea sa umană. El este înfățișat ca un personaj istoric real, care a reușit să exercite o fascinație extraordinară asupra moșilor prin calitățile sale, fiind o întruchipare arhetipală a țăranului ardelean: „*Toate știrile ce-l privesc îl arată ca pe tipul reprezentativ al țăranului ardelean, care însă nu e nici gălăgios, nici țănoș, nici demagog,*



nici repezit, ci totdeauna cuminte, așezat, potolit, demn. Horia n-a fost nici orator, nici luptător cu pumnul, nici purtător de vreun panăș. A fost idolul poporului pentru că a fost cel mai înțelept și cel mai înțelegător al durerilor tuturor, pentru că a fost om”.<sup>5</sup> Scriind romanul lui Horia, Rebreanu se desparte de formula convențională a romanului istoric. El nu își urcă personajul pe soclul romanticilor, nu face din el un erou de paradă, o asemenea perspectivă părându-i-se o adevărată profanare. Aceasta deoarece „un om adevărat e mai mult decât un erou sforăitor și gol, cum l-ar fi cerut genul tradițional”.<sup>6</sup>

În vederea elaborării creației sale, Rebreanu întreprinde un important proces de documentare, concretizat într-o serie de articole vizând răscoala din 1784. Spre deosebire de romanele care au fost anticipate de bogata activitate nuvelistică a scriitorului, *Crăișorul Horia* a fost pregătit de mai multe studii consacrate revoltei țăranilor. Informații interesante privind geneza romanului aflăm din *Prolegomenele* lui Nicolae Gheran la *Crăișorul Horia* din volumul al șaptelea din seria de *Opere*.<sup>7</sup> Istoricul literar menționează scrierile cu caracter publicistic ale prozatorului care au prefațat apariția cărții, articole în măsură să dezvăluie concepția acestuia despre întâmplările relatate. Studiul intitulat *Revoluția lui Horia, Cloșca și Crișan* a apărut în 1914 și, la scurt timp după izbucnirea primului război mondial, avea menirea de a atrage atenția asupra condiției românilor ardeleni aflați sub stăpânire imperială. În 1919, inspirându-se din lucrarea de referință a lui Nicolae Densușianu, *Revoluția lui Horia în Transilvania și Ungaria, 1784-1785 – scrisă pe baza documentelor oficiale* (București, 1884), Rebreanu publică broșura intitulată *Răscoala moșilor*. Nicolae Gheran trece apoi în revistă principalele lucrări științifice și literare consacrate, de-a lungul timpului, evenimentelor din 1784. În ceea ce privește operele de ficțiune,

acestea rămân, cu rare excepții, niște creații minore, narațiunea lui Liviu Rebreanu fiind până azi una din cele mai importante scrieri dedicate rășcoalei conduse de Horia, Cloșca și Crișan. De fapt, în plan epic, *Crăișorul Horia* este concurat doar de romanul lui Eugen Uricaru, 1784. *Vreme în schimbare* (1984).

Dificultatea sisifică a elaborării romanului este menționată în însemnările scriitorului din data de 9 octombrie 1928: „*Ce grozav de greu merge Crăișorul! Dealtfel ce să mă mir, căci toate-mi merg greu; inspirația mea e lentă și totuși spontană. Mă apuc de scris și nu prea știu ce vreau să scriu. Doar o linie generală și nici aceea nu destul de clară. Tot eșafodajul, acea faimoasă construcție pe care mi-o laudă criticii, se face singură, din crâmpoșe inspirate la întâmplare... Dar la Crăișorul e gravitatea că parcă nu prea știu ce vreau: roman istoric sau biografie romanțată? Ce va ieși nu știu. Și-apoi n-am nici o femeie, nici un pic de amor. Nu va fi oare prea sever pentru cititor?*”

*Aseară am stat destul de târziu și n-am putut scrie decât câteva rânduri. În schimb am studiat glandele endocrine pentru Minunea minunilor. Mi-am zis c-o să scriu dimineața. Iar azi am ticluit o biată pagină – din care nu știu ce va rămâne. Și acum mă omoară durerea de măsea, încât iar mă culc fără nimic... Poate mâine!”*<sup>8</sup>

Narațiunea conține zece capitole cu titluri semnificative, ce urmăresc cu fidelitate desfășurarea evenimentelor istorice: *Înălțate împărate!, Vine Horia cu porunci!, De la Ana la Caiafa, Cu voia și porunca împăratului!, Hai, feciori!, A noastră-i lumea!, Cumpăna, Vin cătanele, Iuda, Roata*. Numărul nu este ales la întâmplare deoarece, ca sumă a primelor patru cifre (numărul *tetraktys*-ului pitagoreic), zece este o întruchipare a totalității, a desăvârșirii. Ca simbol al totalității, numărul zece este prezent și în Decalog,



„care simbolizează ansamblul legii defalcate în zece porunci, care sunt de fapt una singură”.<sup>9</sup> Or, romanul vorbește tocmai de problema legilor strâmbe și de poruncile împărătești de la care așteaptă mântuire iobagii români din Transilvania. Revolta însăși izbucnește din cauza legiferării in justiției de către nobili. Este simbolic în roman faptul că Horia poartă cu sine tot timpul „poruncile” primite de la împărat, versiuni profane și imperfecte ale celor „zece porunci” biblice. În felul acesta el devine un mesager al dreptății printre țăranii răzvrățiți, documentele având menirea de a justifica revolta.

Prin problematica abordată, *Crăișorul Horia* seamănă cu *Răscoala*, prozatorul lucrând, la un moment dat, în paralel la cele două creații. Deosebirea esențială dintre ele constă în faptul că, dacă într-una din relatări răzmerița este prezentată din perspectiva unui erou exemplar, în cealaltă prozatorul deplasează accentul pe înfățișarea personajului colectiv. Documentarea pe care o întreprinde scriitorul realist sporește impresia de veridicitate a evenimentelor înfățișate și constă în cercetarea și copierea hârtiilor de arhivă, reconstituirea calendarului revoltei, transcrierea numelor și a toponimelor etc.

Este semnificativ faptul că, de data aceasta, Rebreanu nu își mai concepe romanul ca un corp sferoid, ci preferă să rămână în proximitatea izvoarelor istorice, realizând o relatare cronologică a întâmplărilor. Perspectiva cronologică îmbinată cu utilizarea gradației are avantajul de a sugera mai bine amploarea dobândită de către evenimente pe măsura desfășurării lor. Ca și în *Răscoala*, Rebreanu recurge la principiul bulgărelui de zăpadă, conflictul crescând în intensitate de la un capitol la celălalt. Romanul se deschide în manieră balzaciană prin fixarea minuțioasă a locului, scriitorul asumând o perspectivă omniscientă în prezentarea

faptelor: „*Prin ceața albă și necăcioasă, pe calea desfundată dinspre Arada, cobora în satul Albac, gâfâind și suduind, Ursu Uibaru, țăran țănoș, cu cisme ungurești, cu căciula neagră pe-o ureche, gornic în slujba șpanului de la Câmpeni*”. Primul capitol se dovedește important deoarece circumscrie profilul spiritual al eroului național și prezintă situația dificilă a moșilor din Munții Apuseni. Horia este înfățișat pregătindu-se să plece la Viena ca să-i ceară dreptate împăratului. Hotărârea este luată în disperare de cauză, deoarece țăranii nu au găsit înțelegere la autoritățile din Transilvania. Figura legendară a personajului este reconstituită atât în mod direct de către scriitorul omniscient, cât și indirect, din opiniile celorlalți protagoniști. Mai mult, refăcând biografia lui Horia, Rebreanu realizează o succesiune de portrete, ce surprind momente diferite din existența eroului său. În debutul romanului, Horia este prezentat la vârsta înțelepciunii depline, când a devenit liderul autoritar al țăranilor din Apuseni. Portretul acestuia are grandoearea unui tablou în mărime naturală: „*Horia își roti privirile peste șiragul de piscuri ca și când și-ar fi luat rămas bun de la prietenii cei mai dragi. Cum stătea așa, drept ca totdeauna, căciula neagră apăsată puțin pe urechea dreaptă, cu ochii culoarea oțelului călit, cu mustața românească răsucită tinerește, cu sumanul negru tivit și înflorit cu șireturi vinete sub care se vedea cojocelul alb vrâstat pe piept de cureaua de la traista de piele, încălțat cu cisme cu turecii moi și încheiați numai până deasupra glesnelor, nimeni nu i-ar fi dat cei cincizeci și trei de ani împliniți. Alături de feciorul său cu capul gol părea un frate mai mare*”.

Portretul realizat de notarul Enyedi din Viena surprinde îndeosebi trăsăturile psihice de excepție ale personajului: „*Horia îndeosebi îl interesa. Pentru un țăran fără carte i se părea foarte deștept, foarte stăruitor și cu o voință în stare să spargă zidurile. Pe urmă avea în ochi o lumină ciudată,*



cu niște pâlپări care pătrundeau în străfundul inimii, și o privire căreia nu te puteai împotrivi”. Motivele pentru care țăranul din Albac a reușit să cucerească încrederea tovarășilor săi sunt prezentate de el însuși: „-Oamenii mă ascultă, măria ta, fiindcă și eu ascult durerile lor! spuse Horia simplu, fără urmă de mândrie. M-a învrednicit Dumnezeu de am prins oleacă a scrie și a citi, pe urmă, umblând mereu prin lume, m-am obișnuit a grăi și nemțește, și ungurește, atâta cât trebuie omului prost, și de aceea au socotit comunele să mă trimită mereu și pe mine să le caut dreptatea... Altfel sunt sărac, măria ta, pentru că toată viața am ținut partea celor slabi și la judecăți, și la primării și peste tot. Așa m-a lăsat Dumnezeu!”

Un alt portret semnificativ al personajului ni-l prezintă în ipostaza de conducător al răscoalei, de „crăișor”: „Mai înapoi, înconjurat de călăreți, Horia, cu suman alb ca o mantie crăiască și cu o pușcă pe oblâncul șelei, mergea tăcut, uitându-se în dreapta și în stânga, ca și când ar fi vrut să cerceteze inimile mulțimii”.

La notarul Ștefan Franz Enyedi sosește delegația țăranilor ca să îi ceară să pună pe hârtie doleanțele lor către împărat. Confesiunile lui Horia făcute notarului reprezintă o radiografie minuțioasă a condiției dramatice a iobagilor români din Munții Apuseni în preajma anului 1784. În antiteză cu nemărginita sete de avere a domnilor din Transilvania, împăratul Iosif al II-lea este văzut de către țărani ca un monarh luminat, care înțelege situația dificilă a claselor oropsite. De la acesta așteaptă ei izbăvirea prin porunci în măsură să le ușureze existența.

Titlul romanului provine de la apelativul cu care țăranii i se adresau lui Horia, acesta fiind considerat „crăișorul” lor. De aici numeroasele replici care vorbesc de condiția personajului în interiorul comunității din care face parte. Bazându-se pe informațiile culese din documente, Rebreanu reface

biografia personajului său. În felul acesta, capitolul *Vine Horia cu porunci* reprezintă o incursiune în trecut, dar conține și o romantică poveste de dragoste, prozatorul împletind în mod ingenios documentul cu ficțiunea. Cititorul află că numele adevărat al personajului nu este Horia ci Vasile, deoarece s-a născut între Crăciun și Anul Nou. Încercând să compenseze pe cale magică constituția firavă a odraslei lor, părinții i-au spus Ursu, „*ca prin farmecul numelui să-i dea mai multă putere de viață*”. Tânărul Ursu Nicula a învățat meșteșugul de văsar, cofele, ciuberele, donițele și furcile de tors pe care le lucra fiind vestite în tot ținutul. Datorită faptului că știa să doinească „*cu atâta inimă și glas așa de dulce*” a fost poreclit Horia, o poreclă ce avea să devină celebră.

Realizând fresca unei epoci istorice, Rebreanu este preocupat de absența unui personaj feminin, romanul riscând să devină astfel prea „sever” pentru cititori. Acesta este motivul pentru care el introduce în narațiune un intermezzo liric ce prezintă iubirea inaccesibilă a lui Horia pentru frumoasa domniță Rafaela, fiica nobilului ungur Kristori din Criștior, a cărei imagine idealizată i-a fost sugerată prozatorului de icoanele bisericești. Este singurul episod ce se abate de la cronica riguroasă a evenimentelor, adăugând narațiunii o pagină de lirism: „*În viața lui simplă și tumultuoasă eu n-am adăugat decât o domniță suavă și mirată pe care am copiat-o de pe o icoană foarte veche, din biserica de la Criștior, la care cu siguranță s-a închinat și marele căpitan al moșilor*”.<sup>10</sup> Prin prezentarea iubirii dintre Horia și domnița Rafaela, Rebreanu se întoarce, și în acest roman, la mitul cuceririi fericirii prin iubire. Ca și în cazul unor creații precum *Adam și Eva* sau *Jar*, această fericire absolută rămâne inaccesibilă. Viziunea lui Liviu Rebreanu se întâlnește și aici cu cea a lui Mircea Eliade. La autorul *Șarpelui*, adevărata iubire nu se poate realiza pe pământ, ea se poate împlini





doar în cer. Sub acest aspect, moartea personajelor nu reprezintă neapărat un eșec, ci posibilitatea împlinirii unor sentimente inaccesibile în plan terestru. În cazul lui Horia, deziluziile provocate de iubire se transformă și ele într-o revoltă împotriva inechităților sociale, iar personajul ajunge repede la concluzia că dreptatea nu se cerșește, ci se cucerește. Episodul erotic este reușit dacă îl privim ca o narațiune independentă, dar în momentul în care încercăm să îl integrăm în angrenajul cărții el distonează prin nota accentuat lirică de celelalte capitole care au un caracter epic pronunțat..

Doar amintit în debutul romanului, cel de-al doilea conducător al răscoalei, Ion Cloșca, intră pe scenă în capitolul intitulat *De la Ana la Caiafa*. El este prezentat ca un dublu spiritual al lui Horia, ca un sfetnic de taină, fiind numit „frate de cruce” al acestuia. De altfel, cei trei conducători ai răscoalei se bucură de o atenție diferită din partea lui Rebreanu. După cum o sugerează și titlul, *Crăișorul* este, prin excelență, romanul lui Horia. Cloșca este prezentat într-un plan mai îndepărtat, în timp ce Crișan este mai mult un personaj episodic, nefiind inclus printre corifeii revoltei. Romanul este scris la persoana a treia singular, dar întâmplările sunt înfățișate adesea din perspectiva limitată a lui Horia și nu din punctul de vedere al scriitorului omniscient. Dacă primele capitole ale cărții par mai mult o aglomerare de date în măsură să prezinte cauzele sociale ale evenimentelor, cea de a doua parte a narațiunii înfățișează răscoala propriu-zisă. Scriitorul pune un accent deosebit pe descrierea maselor și pe prezentarea frământărilor sufletești ale lui Horia. Narațiunea câștigă acum în dramatism și în profunzime, capitolele devin mai ample și pline de dinamism, romanul transformându-se într-un exercițiu util pentru *Răscoala*. Din punct de vedere stilistic, Rebreanu redă felul de a vorbi al ardelenilor, cu particularitățile lexicale specifice locului, un limbaj care îi era extrem de familiar scriitorului.

După ce caută zadarnic dreptate la domni, țăranii ajung la o concluzie semnificativă, expusă de Cloșca: „-Apoi ori pierim, ori ne facem singuri dreptate!” Romanul conține numeroase asemenea replici memorabile, ce reflectă starea de spirit a răsculaților. Văzând că dreptatea pe care o aduce Horia de la împărat se dovedește doar o „dreptate de hârtie” deoarece poruncile acestuia nu sunt respectate de către nobili, țăranii pornesc revolta. Rebreanu reface în mod amănunțit topografia răscoalei, dar consemnarea sa este adesea extrem de laconică și nu reușește să redea adevărata amploare a evenimentelor. Absența unei investigații psihologice mai adânci face ca eroul său să nu devină un erou tragic, ci unul de hârtie, al documentelor. Rebreanu relevă diferența dintre visul Crăișorului de a extinde răscoala pe întreg teritoriul Transilvaniei și realitatea dramatică a înfrângerii revoltei. Cauzele înăbușirii răscoalei sunt bine motivate de către scriitor, Horia fiind marcat îndeosebi de faptul că până și reprezentanții bisericii s-au întors împotriva lui. Visul de dreptate al țăranilor ține doar șase săptămâni, după care încep represaliile. De altfel, Rebreanu insistă mai mult pe prezentarea unor momente de criză precum înfrângerea revoltei, prinderea conducătorilor și pedepsirea cruntă a acestora. Finalul este înfățișat din perspectiva lui Horia, care, în comparație cu primele capitole ale narațiunii, câștigă foarte mult în profunzime. Ca și în cazul lui Apostol Bologa, prozatorul surprinde dramaticele frământări sufletești ale unui personaj aflat în pragul morții. Vina tragică a lui Horia este aceea de a se fi ridicat împotriva ordinii feudale, iar curajul său este pedepsit cu „moartea ce mai crâncenă” (este tras pe roată) pentru ca nimeni să nu mai îndrăznească să îi urmeze exemplul. Din dorința de a reda cât mai fidel atmosfera epocii, scriitorul utilizează și o serie de colaje din documentele vremii. Astfel, Rebreanu redă sentința de condamnare la moarte a celor doi răsculați și



transcrie testamentul lui Ursu Nicula. Romanul crește tot mai mult în intensitate înspre final, numeroase capitole dobândind un pronunțat caracter scenic. Îndeosebi ultimul capitol se transformă în spectacolul tragic al uciderii sălbatice a celor doi răsculați, la execuție asistând – din curiozitate sau aduși cu forța – circa șase mii de țărani.. De fapt, finalul salvează narațiunea, capitolele anterioare nefăcând altceva decât să pregătească deznodământul printr-o scenă de maximă intensitate. Prin atitudinea sa demnă în fața morții, Horia reușește să impresioneze lumea până și în ultimele clipe ale existenței sale, transformându-se (abia acum) dintr-un personaj dilematic într-un erou tragic.

Deoarece nu se ridică la valoarea creațiilor majore ale scriitorului, *Crăișorul Horia* se numără printre romanele puțin comentate ale lui Liviu Rebreanu, în care exegeții nu văd altceva decât un exercițiu util ce anticipează *Răscoala*.

Receptarea romanului reflectă din plin ezitățile și lipsa de entuziasm a criticii. Privind opera rebreniană cu un ochi extrem de exigent, Nicolae Iorga reține, totuși, romanul *Crăișorul Horia*, apreciind nota istorică exactă și considerând că este vorba de „o foarte solidă bucată literară”.<sup>11</sup> Șerban Cioculescu explică neîncrederea manifestată de critici față de acest roman prin genul hibrid al vieții romanțate la care recurge scriitorul. Istoricul literar aprecia documentarea lui Rebreanu și puterea de evocare a răscoalei țărănești. Mai optimist decât alți exegeți, el consideră că romanul „se situează pe planul întâi al operei d-lui Liviu Rebreanu, ca un tablou de viață ardelenască, vrednic de autorul lui *Ion*”.<sup>12</sup> Autoritate critică majoră a perioade interbelice, G. Călinescu se dovedește extrem de critic față de acest roman, considerându-l doar „o rece biografie romanțată”: „Mișcare colectivă, cruzime, execuții sunt și în *Crăișorul*, ales tocmai pentru aceasta.

Dar revoluția lui Horea, deși narată cu îndemânare, nu e adâncită epic și scrierea rămâne o rece biografie romanțată”.<sup>13</sup> Fără să acorde o importanță prea mare romanului, Ov.S.Crohmălniceanu relevă faptul că, deși își propune să fie o evocare a răscoalei din 1784, narațiunea se concentrează mai mult asupra frământărilor sufletești ale eroului decât asupra dramei sociale. În ciuda slăbiciunilor evidente ale cărții, istoricul literar este de părere că acestea nu sunt în măsură să nege talentul robust al scriitorului.<sup>14</sup> Al.Piru a remarcat, la rândul lui, documentarea extrem de minuțioasă realizată de către prozator, care a parcurs atât izvoarele autohtone cât și cele străine ale problemei. Criticul neagă faptul că am avea de a face cu o construcție romanescă propriu-zisă, relevă senzația de autenticitate ce se desprinde din narațiune, insistă pe finalul cutremurător și încheie afirmând că romanul nu este „decât un exercițiu în vederea măreței construcții epice care este romanul *Răscoala*”.<sup>15</sup>

Nici exegezele mai recente nu sunt prea generoase cu romanul *Crăișorul*. Ion Negoitescu, de exemplu, este de părere că, între două construcții încăpătoare ca niște cazărmi cezaro-crăiești precum *Ion* și *Răscoala*, *Crăișorul* nu este decât „un cochet castel în Spania”.<sup>16</sup> Mircea Zăciu<sup>17</sup> remarcă faptul că, în afara *Crăișorului*, Rebreanu nu este atras de evenimentul istoric îndepărtat. Atunci când reconstituie mecanismele ascunse ale fenomenului – așa cum procedează în *Răscoala* –, faptele sunt încă proaspete în memoria contemporanilor, autorul însuși devenind un martor îndepărtat al evenimentelor. Dacă în *Crăișorul* este descris un erou istoric atestat, un simbol al luptei pentru dreptate socială și națională, în schimb alte narațiuni înfățișează adevărați anti-eroi. Tot Mircea Zăciu atrage atenția că, deși se inspiră din trecutul istoric, Rebreanu alege o temă de stringentă actualitate, condiția românilor din Transilvania, prozatorul



moștenind câte ceva din tradiția misionară a Școlii Ardelene. Ion Simuț vede în romanele *Crăișorul Horia*, *Jar* și *Amândoi* niște creații de al treilea plan. Deși este vorba de niște „eșecuri indubitabile, puțin interesante”,<sup>18</sup> acest lucru nu le poate exclude din sfera atenției critice. Mult mai mărinimos în aprecieri se dovedește Dumitru Micu în *Istoria literaturii române*. Distinsul istoric literar menționează faptul că investigația psihologică reprezintă o constantă a operei rebreniene, această preocupare generând în *Crăișorul* un episod de neuitat: „*acela premurgător execuției, în care Horea trăiește un moment comparabil celui parcurs înaintea morții de Apostol Bologa*”

## NOTE:

1. Textul a fost reprodus de realizatorii ediției critice în Liviu Rebreanu, *Opere 7. Ciuleandra. Crăișorul Horia*, ed. cit., pp.412-416. A se vedea și Liviu Rebreanu, *Amalgam*, ed. cit., pp.191-197.
2. Liviu Rebreanu, *Opere 7. Ciuleandra. Crăișorul Horia*, ed. cit., p.413.
3. *Romanul romanelor. Extrase inedite*, în Liviu Rebreanu, *Opere 20. Interviuuri, anchete (1940-1943). Cuvântări (1925-1943)*, ed. cit., pp.280-284.
4. *Ibidem*, p.283.
5. *Ibidem*, p.283.
6. *Op. cit.*, p.284.
7. Niculae Gheran, *Prolegomene*, în Liviu Rebreanu, *Opere 7. Ciuleandra. Crăișorul Horia*, ed. cit., pp.151-162.
8. Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p.46. A se vedea și Liviu Rebreanu, *Opere 17. Jurnal (1927-1944)*, ed. cit., pp.33-34.
9. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, volumul 3 (P-Z), Editura Artemis, București, 1995, pp.488-489.
10. *Romanul romanelor. Extrase inedite*, în Liviu Rebreanu, *Opere 20. Interviuuri, anchete (1940-1943). Cuvântări (1925-1943)*, ed. cit., p.284.
11. N. Iorga, *Istoria literaturii române contemporane, II. În căutarea fondului*, București, 1934, pp.297-300.
12. Șerban Cioculescu, *În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr.2/1936, pp.412-425.
13. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p.735.
14. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, ed. cit., p.294.
15. Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, în Liviu Rebreanu, *Opere 1*, ed. cit., pp. XLV-XLVI.
16. I. Negoitescu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800-1945), ed. cit., p.216.
17. Mircea Zăciu, *Liviu Rebreanu*, în *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, ed. cit., pp.298-357.
18. Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, ed. cit., p.381.
19. Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, ed. cit., p.255.



## 2. ROMANUL EROTIC

Apărut într-un moment în care Liviu Rebreanu și-a creat deja un renume greu de egalat pe tărâmul literelor românești, romanul *Jar* (1934)<sup>1</sup> s-a bucurat de un remarcabil succes de librărie, numeroasele ediții ale cărții ajungând să concureze tirajele unor capodopere precum *Ion*, *Pădurea spânzuraților* sau *Răscoala*. Entuziasmul cititorilor nu a fost împărtășit și de critica literară care, pe lângă semnalarea elementelor novatoare, s-a grăbit să remarce și deficiențele cărții. Este cunoscut faptul că, după fiecare operă de excepție, reclamând un neobișnuit efort de creație, Liviu Rebreanu a scris și câte o „carte de vacanță”, fără pretențiile celor din prima categorie. Un asemenea roman „de al doilea raft” este și *Jar*, roman redactat după trăsaliul istovitor pretins de *Răscoala*. Intenția declarată a prozatorului a fost aceea de a realiza o monografie a iubirii, dragostea fiind văzută ca o pasiune primordială, ca o experiență existențială unică. De altfel, metamorfozele succesive ale titlului (*Mojarul iluziilor*, *Pojarul iluziilor*, *Jar*) relevă tocmai o anumită viziune asupra iubirii, considerată ca o maladie distrugătoare. Început în 1931, romanul a fost redactat în paralel cu *Gorila* și constituie rodul unei munci îndelungate.

Și de această dată, la baza relatării se găsește un eveniment real, pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării. Au devenit celebre episoadele („feliile de viață”) care au stat la baza unor creații precum *Ion*, *Pădurea spânzuraților*, *Adam și Eva* sau *Ciuleandra*. În cazul romanului *Jar*, pretextul relatării este furnizat de conversația cu o tânără fată – visătoare, orgolioasă, ambițioasă, tipică pentru vârsta ei – care i-a mărturisit

scriitorului că nu o interesează dragostea și că se consideră imună la acest sentiment. Ideea îl urmărește în mod obsedant pe prozator, care se întreabă ce se va petrece în mintea și în sufletul acestei tinere fete în momentul în care ea va cunoaște iubirea adevărată. Ca urmare, motivul inițial se amplifică, eroina fiind plasată într-un context social adecvat. Titlul inițial al cărții a fost *Mojarul iluziilor*, titlu simbolic, prin care se încerca să se sugereze diferența dintre iluziile cultivate de părinți în privința viitorului fiicei lor și destrămarea treptată a acestora datorită unei realități extrem de crude. Romanul are caracter scenic și, din această perspectivă, casa cu subsol în care se derulează evenimentele se transformă într-un topos simbolic, diferențele de nivel marcând distanța dintre realitate și iluzie. Într-un interviu acordat lui Camil Baltazar în revista *Reporter* (nr.22, 16 mai 1934), scriitorul aduce o serie de precizări extrem de importante privind geneza cărții: „Firește, părinții își fac iluzii. Iluzii pe care le cultivă făcând planuri minunate despre viitorul copilei lor. De altfel, cartea trebuia să se cheme la început *Mojarul iluziilor*, adică piulița iluziilor. Iluziile pe care părinții le fac jos, în subsolul casei unde se petrece acțiunea romanului, pentru ca, în încăperile de deasupra, viața să distrugă, prin cruda realitate, aceste biete iluzii. Plasarea aceasta a acțiunii, jumătate în subsol, jumătate în încăperile de deasupra, are oarecum un caracter simbolic: ceea ce sufletul omenesc frământă și nădăjduiește în adâncime, viața deasupra distruge și contrazice prin mersul dinamic al acțiunii ei”.<sup>2</sup> Eroina romanului, Liana Rosmarin, cea care se credea imună la sentimente, ajunge să trăiască o pasiune pustiitoare. În prelungirea lui Ion Heliade Rădulescu, autorul cunoscutului poem *Zburătorul*, Liviu Rebreanu vorbește de iubire ca de o boală, ca de o maladie de copilărie ale cărei simptome sunt investigate cu maximă atenție și care trece, de obicei, fără să lase urme



vizibile, de unde și titlul *Pojarul iluziilor*: „Pentru toată lumea, în genere, dragostea e un jar trecător, un pojar, o maladie de copilărie, care trece fără să lase urme prea vizibile. La eroina mea, maladia aceasta este însă primordială, mortală”.<sup>3</sup>

Spre deosebire de *Răscoala*, unde urmărește psihologia maselor, în *Jar* scriitorul este preocupat de psihologia individului, la fel ca în *Pădurea spânzuraților* sau în *Ciuleandra*. Prin tematica abordată, romanul se apropie de *Adam și Eva*, altă narațiune ce are în centrul preocupărilor problema iubirii și în care Eros și Thanatos sunt zeii care guvernează destinele personajelor. Spre deosebire însă de romanul *Jar*, în care iubirea este asumată în mod diferit de cei doi parteneri (ca o experiență existențială unică și decisivă de Liana Rosmarin și ca un simplu divertisment trecător de către acest Don Juan local care este locotenentul Victor Dandu), în *Adam și Eva* ea apare ca un fenomen „primordial și tragic”, scopul suprem al personajelor fiind reiterarea paradisului pierdut prin intermediul iubirii. În antiteză cu punctul de vedere subiectiv și limitat asumat de Camil Petrescu în radiografia sentimentelor, Liviu Rebreanu dorește să scrie o carte obiectivă, motiv pentru care el păstrează perspectiva rece, detașată a scriitorului demiurg și în romanele sale de analiză.

La fel ca în celelalte opere ale sale, Liviu Rebreanu se dovedește și de această dată un scriitor constructor, un veritabil arhitect în lumea imaginarului. Cele 13 capitole ale cărții (ce amintesc de structura deja utilizată în romanul *Ion*) reconstituie un an din destinul zbuciumat al personajelor, titlurile capitolelor purtând numele lunilor anului. În plus, cartea stă sub pecetea circularității, acțiunea începând cu descrierea pregătirilor pentru marea sindrofie de la 1 noiembrie organizată în cinstea Liane Rosmarin și încheindu-se cu reluarea acelorași preparative la un

interval de un an. Echilibrul este păstrat și în zugrăvirea iubirii dintre Liana Rosmarin, o întruchipare a candorii și a purității, și locotenentul de aviație Victor Dandu, un seducător de duzină, un autentic dandy a cărui conduită nu îi dezmente numele. Prima jumătate a cărții urmărește înfiriparea unei pasiuni mistuitoare, în timp ce a doua contrariază orizontul de așteptare al cititorului, contrazicând premisele cărții prin destrămarea idilei și sfârșitul tragic al eroinei care, văzându-și spulberate iluziile, se refugiază în moarte asemenea celebrei Anna Karenina din romanul omonim al lui Lev Tolstoi. Deși nu este abandonat punctul de vedere obiectivat în relatare, prozatorul zugrăvește metamorfozele iubirii doar din perspectiva femeii, procedând astfel invers decât Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* unde totul este înfățișat din punctul de vedere subiectiv al bărbatului. Romanul se deschide cu fixarea minuțioasă a spațiului și a timpului. Ca și în cazul operelor lui G.Călinescu, descrierea amănunțită a decorului (casa de pe strada Transilvaniei nr.33 în care locuiește familia Rosmarin) devine un pretext pentru introducerea personajelor, zugrăvite și ele cu meticulozitate. Preocupat tot timpul să își îmbogățească arsenalul tematic și narativ, Liviu Rebreanu scrie un roman citadin, ceea ce duce și la o metamorfoză a limbajului utilizat, ce nu mai este bolovănos ca în romanele de inspirație rurală, ci se dovedește fluent, presărat cu neologisme, aflat în consonanță cu mediul investigat. Un alt element de noutate constă în faptul că, prin intermediul lui Remus Oloman, gazetarul de la *Fulgerul*, Liviu Rebreanu introduce în roman problema condiției scriitorului și a scriiturii. Autentic dublu al prozatorului, Oloman consideră că subiectul viitorului său roman (este vorba, bineînțeles, tot de un roman de dragoste) trebuie luat din „*vâltoarea vieții*”. Opiniile despre artă ale personajului reprezintă o reluare a opiniilor scriitorului: „*Creația literară veridică*



*trebuie să se inspire din trăirea directă, să se altoiască pe viața vie. O fecioară care iubește întâia oară merită totdeauna o atenție specială. Asemenea iubire poate cuprinde în ea virtual o capodoperă precum într-un bloc de marmură se poate ascunde un monument de artă. Când apare ochiul talentului care să vadă o fațetă a eternului omenesc în iubirea fecioarei sau dalta artistului care să desprindă statuia din marmora informă, opera de artă e gata să se realizeze".* Semnificativ e și finalul cărții, sfârșitul dramatic al Lianeii transformându-se în începutul romanului redactat de scriitorul implicat în text, Remus Oloman. Cum în concepția lui Liviu Rebreanu romanul trebuie să fie, înainte de toate, social, concurând istoria pe planul ficțiunii prin documentele umane pe care le immortalizează, prozatorul acordă o importanță deosebită zugrăvirii mediului și tipologiei. El descrie o lume în care omul este apreciat în funcție de avere și de poziția lui socială. Din această perspectivă, un personaj tipic este Alexandru Rosmarin, tatăl Lianeii, o întruchipare a modestului funcționar care tremură tot timpul ca să nu fie destituit. Acest „stâlp al breslei” nu prea are studii, dar „micul” neajuns este compensat prin faptul că are scris frumos, este destoinic, știe să se poarte cu superiorii, în plus este supus și harnic. Cum funcționarul reprezenta în epocă partida ideală pentru familiile cu fete de măritat, la o asemenea alianță visează și părinții Lianeii: „Atunci, ca și totdeauna, funcționarul era idealul românului doritor de trai bun cu muncă puțină. Funcționarul înseamnă doar omul care în fiecare lună primește sigur și anticipat o leafă, tune-fulgere-trăsnească, fie criză, fie belșug, care lucrează mai nimic și totuși se ridică mereu în grad dacă e deștept, care are avantagii în toate și pretutindeni, iar la bătrânețe rămâne și cu pensie până la moarte”. De altfel, romancierul insistă și pe problema conflictului dintre generații, conflict ce presupune o perspectivă diferită asupra căsătoriei. Spre

deosebire de părinții preocupați îndeosebi de problemele materiale ale existenței, Liana ascultă cu predilecție de glasul inimii și nu de acela al rațiunii, neluând în seamă avertismentele celorlalți în privința lui Dandu. Romanul conține o serie de scene anticipative ce anunță finalul dramatic, sinuciderea eroinei înșelate. În plus, concluziile bunicii despre trista experiență a nepoatei sale amintesc de sentințele moralizatoare ale soacrei lui Ghiță din *Moara cu noroc* de Ioan Slavici și exprimă o bogată experiență de viață: „Așa se întâmplă în viață. Bine că n-a fost mai rău și n-a rămas cu altă rușine... Câte fete nu greșesc, o Doamne! Că inimioara fetelor e slabă și nevinovată și crede în cuvintele dulci și-și fac idol din primul bărbat, iar bărbatul se joacă și nu pricepe inima cea iubitoare”.

În ciuda succesului de librărie, critica literară s-a dovedit destul de severă cu această carte, ea fiind raportată mereu la marile opere ale lui Liviu Rebreanu. Astfel, Octav Șuluțiu<sup>4</sup> a relevat virtuțile stilistice ale romanului, arta scriitorului ajuns la maturitate. Șerban Cioculescu<sup>5</sup> reține calitatea observației sociale, dar semnalează lipsa de profunzime a investigației psihologice, banalitatea zădărniciind autenticitatea și dramatismul experienței trăite de eroina cărții. Valoarea scăzută a romanului în comparație cu operele anterioare ale autorului e remarcată și de B. Munteanu<sup>6</sup>, în timp ce, în *Istoria literaturii române contemporane*, E.Lovinescu afirmă în mod tranșant că *Ciuleandra* și *Jar* sunt „două romane citadine fără strălucire”.<sup>7</sup> Aceeași tonalitate contestatară o păstrează și critica literară postbelică, romanului reproșându-i-se investigația psihologică lipsită de profunzime. Astfel, în monografia pe care i-o consacră scriitorului, Al. Piru afirmă că „în *Jar* sondajul în sufletul feminin rămâne la suprafață, iar povestea de dragoste e de o întristătoare platitudine”.<sup>8</sup> După ce remarcă existența aceleiași obsesii erotice cu cea din *Ciuleandra* și



*Adam și Eva*, Lucian Raicu vorbește de mediocritatea personajelor ce întruchipează această obsesie.<sup>9</sup> Nici Ov.S.Crohmălniceanu nu se dovedește mai clement, fiind de părere că „relatarea se rezumă la o acumulare informă de comportări curente, pe care nu le luminează nici o idee artistică originală. Personajele n-au individualitate psihică, și principiul reacțiilor celor mai des întâlnite domină cartea”.<sup>10</sup> În *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, Dumitru Micu consideră *Jar* un roman „complet eșuat”, ce rămâne interesant doar prin „portretul omnipotentului ziarist Pantelimon Răcaru, prefigurare a lui Toma Pahonțu din *Gorila*”.<sup>11</sup> Aceeași atitudine negativă o menține și Ion Simuț în *Rebreanu. Dincolo de realism* (1997), criticul fiind de părere că „romanul *Jar* coboară în mod evident comandamentele superioare ale dragostei în registrul banalității și al mediocrității”.<sup>12</sup> Romanul este considerat „comercial și mediocru, cu subiect monden” și reunește „toată recuzita marilor iubiri: voluptate, uniunea până la identificare, căutarea tutelei divine, suferința, taina dragostei singuratice, înfruntarea dârză a opreliștilor”.<sup>13</sup>

În ciuda pretinsei lipse de profunzime a investigației psihologice, drama trăită de Liana Rosmarin păstrează o anumită candoare în măsură să îl fascineze pe cititorul contemporan de romane sentimentale.

Chiar dacă nu s-a bucurat de aprecierea unanimă a criticii, romanul *Jar* ilustrează, alături de celelalte opere ale scriitorului, proteismul estetic rebrenian, receptivitatea romancierului la nou, tendința lui de a-și înnoi permanent arsenalul narativ.

\* \* \*

Mitul iubirii ocupă un loc central în opera lui Liviu Rebreanu. Ca urmare, nu este deloc întâmplător faptul că scriitorul se întoarce asupra temei și în eseistica sa. Studiul intitulat *Literatura și iubirea*<sup>14</sup> rămâne elocvent în ceea ce privește concepția romancierului în problema erosului. Dar eseul mai conține și o serie de idei interesante privind viziunea lui Rebreanu asupra literaturii. Autorul *Răscoalei* remarcă faptul că literatura înseamnă nu numai o zugrăvire, ci și o interpretare critică a lumii și a societății în care trăiește scriitorul. Prin natura lor nonconformistă, prin profețiile pe care le fac și prin atitudinea lor critică, poezii pot deveni incomozi pentru cârmuitorii timpului. Aversiunea oficialității privește aproape exclusiv literatura contemporană, în timp ce literatura consacrată este introdusă în școli, fiind așezată la temelia educației naționale. Rebreanu consideră că o operă de artă nu se poate realiza decât într-o deplină libertate de concepție. Orice constrângere nu face altceva decât să o distrugă. Prozatorul recunoaște însă faptul că libertatea are niște coordonate autoimpuse, ea neputând leza libertatea și cuviința morală a cititorilor. Anarhia este o stare tot atât de puțin favorabilă artei ca și silnicia, motiv pentru care limitele libertății trebuie să le traseze creatorul însuși. Rebreanu consideră că scriitorul adevărat găsește în orice împrejurare forma „cuvincioasă și vie” în care să își îmbrace ideile.

Abordând problema literaturii de război, autorul afirmă că, pornind de la numeroasele sacrificii pe care le-a cerut, epopeea tragică a primului război mondial nu poate fi descrisă decât cu mare durere. Aceasta în ciuda faptului că oficialitățile ar fi preferat o literatură de comandă, cu patriotism de modă veche, cu istorioare agreabile și cuminți, bune de pus în cărțile de școală. Prin mutațiile profunde pe care le-a provocat în conștiințe, războiul a



constituit sfârșitul unei lumi. Dar el a însemnat și reconsiderarea radicală a tuturor valorilor morale, ceea ce a dus la așezarea temeliiilor unei lumi noi.

Ca veritabilă oglindă a vieții, literatura a reflectat cu fidelitate continua schimbare în care trăim, îndeosebi cele petrecute în mentalitatea tinerelor generații. Punerea la index a unor romane și volume de poezii din cauza manierei nonconformiste în care abordează erosul îi prilejuiește autorului o serie de meditații asupra condiției iubirii în literatură. Rebreanu îi condamnă pe scriitorii care doresc să atragă atenția prin opere care provoacă scandal. Pentru autorul *Răscoalei*, un asemenea creator se degradează singur, se situează în afara literaturii serioase, transformându-se într-un simplu negustor de senzații. De aici următoarea concluzie emblematică: „*Literatura nu poate servi nici ca mijloc de exploatare a instinctelor primare omenești, precum nu poate fi socotită nici ca simplu joc sau divertisment, cum se complac unii esteți a defini arta în general*”.<sup>15</sup> Literatura autentică – consideră Rebreanu – trebuie să se integreze organic în viața neamului și a omenirii ca formă a cunoașterii. Toate operele literare mari sunt și mari realizări etice, sinteze ale unei concepții de viață, mărturii ale gândirii și simțirii unui popor într-un context istoric determinat. Chiar și specificul național este considerat în primul rând o creație a literaturii, a artelor în general. De aici o posibilă definiție a literaturii: „*Literatura e filtrul magic care alege esența calităților și defectelor unui neam, care-i trezește conștiința națională și o ține vie, care fixează un neam pe un anume pământ*”.<sup>16</sup> Literatura, pământul și sângele constituie, pentru Rebreanu, trinitatea care reprezintă o națiune în lume. Istoria literaturii e considerată sinonimă cu istoria culturii unui popor, adică cu ceea ce el produce mai de preț din sufletul său pentru sufletul omenirii. Pornind de la o asemenea viziune asupra artei, devine elocvent faptul că literatura reprezintă un lucru

grav, ce nu are nimic din gratuitatea unui act ludic. În manieră stendhaliană, Rebreanu definește literatura ca o oglindă a vieții, dar nu uită să atragă atenția asupra faptului că este vorba de o oglindă selectivă, sintetică, „în care se arată sufletul cel mare și etern al omului și al neamului...”<sup>17</sup>

După aceste considerații preliminare vizând condiția artei autentice, Rebreanu se întoarce la problema iubirii în literatură. Scriitorul constată că, după experiența dramatică a primului război mondial, s-a schimbat întreaga viziune asupra literaturii, inclusiv maniera de a zugrăvi iubirea. De altfel, Rebreanu remarcă faptul că, în fiecare epocă, iubirea – temă eternă a artei – a fost înfățișată într-un mod specific. Prozatorul realizează o radiografie a iubirii în literatură și ne propune o tipologie a ei. El vorbește de iubirea platonice, ideală, pur spirituală, inventată de către greci. De la aceștia ea a fost preluată de creștinism, fiind echivalată cu un vis abia realizabil. Nu este ignorată nici iubirea cotidiană, terestră, mult mai directă și trivială, cântată, printre alții, de Rabelais. Rebreanu face distincție între iubirea poetică sau platonice și cea cotidiană, terestră. O dată cu democratizarea literaturii, la fel ca în viață, iubirea începe să predomine și în literatură. Ea nu mai este privită ca un joc de nobili leneși și plictisiți, ci ca o pasiune mistuitoare, ca elementul ce hotărăște destinul indivizilor și ca instinctul vital care cârmuiește drumurile omenirii. Iubirea este văzută ca o necesitate organică, la fel ca foamea sau moartea. Locul aventurii îl ia iubirea și în roman, interesul pentru această temă esențială rămânând constant. În viziunea lui Rebreanu, o operă durabilă nu poate fi decât o operă care se ocupă de lucruri durabile într-o formă durabilă. Psihoza provocată de micul roman al lui Goethe, *Suferințele tânărului Werther*, a arătat clar că nimic nu poate aduna adeziuni mai multe în jurul unei creații decât iubirea. Dincolo de dimensiunea ei documentară, chiar și fresca realizată de Balzac în *Comedia*



*umană* este animată de conflictele și dramele iubirii. Erosul nu mai constituie o simplă reverie platonice în literatura modernă, ci se umanizează. Cu toate acestea, asupra lui plutea o undă de mister care îi sporea farmecul și îl înnobila. Partea animalică a iubirii era destinată vieții, nu literaturii. Progresul civilizației moderne a distrus însă tainele și a dus la violarea misterului și în iubire.

Rebreanu relevă apoi maniera îndrăzneată în care prezentau iubirea adepții curentului naturalist. Sub pretextul obiectivității, aceștia au depoetizat iubirea în romanele lor. Zugrăvirea cât mai exactă a posesiunii devine noua poezie a iubirii într-o literatură în care urâtul se transformă într-o sursă de inspirație la fel de importantă ca și frumosul. Chiar dacă au eșuat în pretențiile lor de ordin social, naturaliștii au reușit să încetățenească o nouă libertate pentru iubire. De altfel, observațiile pertinente ale lui Rebreanu despre maniera în care este reflectată iubirea în operele naturaliștilor se potrivesc, în egală măsură, și propriei sale creații.

O nouă accepțiune asupra iubirii se instaurează o dată cu izbucnirea primului război mondial, când, în permanenta confruntare a individului cu moartea, erosul devine o întruchipare a instinctului vital. Războiul dă rămadă toate convențiile în abordarea iubirii, viața însăși fiind dominată tot mai mult nu de iubire, ci de sexualitate. Întreaga școală expresionistă germană este considerată de prozator o „*explozie de sexualism*”. Teoriile lui Freud, îndeosebi complexul lui Oedip, devin Biblia literaturii. Noua viziune impune și un nou limbaj. Stilul indirect, vocabularul aluziv menit a nu jigni pudoarea receptorului este și el abandonat de dragul unei violențe lexicale fără precedent.

Dezvoltându-se în salturi și arzând etapele, literatura română a încercat să țină pasul cu ceea ce se petrecea în literatura universală.

Îndeosebi după primul război mondial s-a încercat sincronizarea cu toate „îndrăznelile” prezente în celelalte literaturi. Rebreanu consideră că, dintre toate genurile, romanul este cel mai apt pentru a reflecta iubirea în toată complexitatea ei. Chiar dacă îi înspăimânta pe adepții moravurilor tradiționale, libertatea și cinismul cu care se tratează iubirea în literatură corespunde practicilor din viața cotidiană pe care arta o reflectă cu fidelitate. Concluzia scriitorului este aceea că, la fel cu literatura, iubirea urmează ritmul vieții. În propoziții elocvente, Rebreanu pledează pentru eliminarea constrângerilor din sfera artei: *„Literatura nu poate fi îndreptată prin constrângeri. Evoluția literaturii urmează evoluția vieții. Spre îmbunătățirea vieții trebuie ațintite toate eforturile. O viață mai nobilă va înlătura singură exagerările sexologice și va restabili acordul între literatură și bunele moravuri. Fiindcă moravurile nu se îndreaptă prin literatură, ci literatura se îndreaptă prin moravurile vieții din care izvorăște”*.<sup>18</sup>



## NOTE:

1. Liviu Rebreanu, *Opere 9. Jar, Amândoi*, Ediție critică de Nicolae Gheran, Addenda în colaborare cu Nicolae Coban, Editura Minerva, București, 1978.
2. Liviu Rebreanu, în *Reporter*, II, nr.22, 16 mai 1934, p.5. Reprodus în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p.480.
3. *Ibidem*, p.481.
4. Octav Șuluțiu, *Liviu Rebreanu: „Jar”*, în *Reporter*, II, nr.25, 6 iun. 1934, p.2.
5. Șerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane. Liviu Rebreanu: „Jar”, ediția II, editura „Adevărul”*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr.10, oct. 1934, pp.141-160.
6. B. Munteanu, *Les romans de Liviu Rebreanu d'Ion à Jar, I și II*, în *l'Europe centrale*, Prague, 10-e année, nr.1 și 3, 5, 19 ianuarie 1935, pp.26-27; 43-44.
7. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, București, 1937, p.242.
8. Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, Editura Tineretului, București, 1964, pp.86-87.
9. Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu. Eseu*. București, 1967, pp.259-271.
10. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, ed. cit., p.294.
11. Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, ed. cit., p.255.
12. Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, ed. cit., p.382.
13. *Ibidem*, p.367.
14. Liviu Rebreanu, *Literatura și iubirea*, în *Opere 15. Metropole, Amalgam*, ed. cit., pp.242-261.
15. *Ibidem*, p.248.
16. *Ibidem*, p.249.
17. *Ibidem*, p.249.
18. *Ibidem*, p.261.

### 3. (RE)DESCOPERIREA POLEMICĂ A ROMANULUI POLIȚIST

Apărut într-un climat social-istoric extrem de zbuciumat, defavorabil artei, romanul *Amândoi* (1940)<sup>1</sup> încheie monumentală creație epică a lui Liviu Rebreanu, creație din care nu lipsesc capodoperele precum *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922), *Răscoala* (1932), dar nici operele de „al doilea raft” cum ar fi *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul* (1929), *Jar* (1934) sau *Gorila* (1938). Apariția unui roman cu intrigă polițistă poate să surprindă în cazul unui prozator impus în conștiința publică drept un rapsod al pământului și al satului românesc, dar o asemenea narațiune constituie o dovadă în plus în privința proteismului estetic rebrenian și a tendinței scriitorului de a-și înnoi permanent registrul tematic și narativ. În ciuda succesului răsunător reputat de operele capitale, Liviu Rebreanu nu s-a mulțumit cu tiparele deja „sigure”, ci a aspirat să se autodepășească, să asimileze mereu noi teritorii. Prin *Amândoi*, prozatorul dă glas atitudinii sale vădit polemice, ambiția sa fiind aceea de a depăși clișeele specifice romanelor de acțiune. În acest scop, autorul nu se oprește la elementele de senzație – specifice genului –, ci imprimă narațiunii sale o importantă coloratură socială. De altfel, așa cum semnalează și Niculae Gheran în urma cercetării minuțioase a arhivelor scriitorului, opiniile lui Rebreanu despre romanul polițist se dovedesc nefavorabile. Aceasta ca urmare a faptului că, de regulă, „rețeta” clasică a genului se rezumă la simpla combinare a anecdotei: „Romanul polițist m-a amuzat, dar ca ceva ieftin, ușor. Literar-estetic nu reprezintă nimic. Bravura unui roman de



*acest fel e combinarea anecdotei și prezentarea ei care echivalează cu decupajul la filme”.*<sup>2</sup>

Într-un interviu acordat lui Ion Dragnescu și publicat în revista *Rampa* în 1935, Rebreanu abordează și problema romanelor polițiste și de aventuri.<sup>3</sup> Afirmând că tot ce se scrie este pentru citit, prozatorul nu condamnă în mod direct romanele de acțiune, considerând că ele pot fi nocive doar pentru copii, deoarece aceștia nu pot să facă distincție între realitate și ficțiune. Pentru omul matur, parcurgerea unui roman polițist poate fi interesantă și distractivă, fără să reclame o participare deosebită din partea cititorului. Asemenea cărți se dovedesc instructive deoarece redau o serie de fapte interesante ce nu pot fi cunoscute decât prin intermediul lecturii. Este semnificativ faptul că Rebreanu consideră romanul polițist romanul unei anumite vârste și își aduce aminte cu câtă pasiune citea el însuși în anii de liceu scrierile de acest gen, fascinat de ritmul trepidant al întâmplărilor: „Îmi aduc aminte că încă din clasa a IV-a de liceu citeam romane de acestea. Bineînțeles, în fascicule. Erau pe vremea aceea foarte interesante. Când începeam o fascicolă, eram perfect cufundat în lectură. Desfășurarea acțiunii mă pasiona până în cel mai înalt grad. Înscenarea – de multe ori – o luam realitate, și realitatea... o foarte rară înscenare.”<sup>4</sup>

Scriitorul își asumă în mod polemic principalele coordonate ale romanului de acțiune, scopul său fiind acela de a scrie o carte originală, axată pe investigația socială și pe relevarea adâncimilor psihologice ale unui personaj de excepție, Solomia. De altfel, înainte de *Amândoi*, Liviu Rebreanu a examinat psihologia crimei și în *Ciuleandra*, roman în care, prin experiența trăită de Puiu Faranga, acțiunea este substituită cu analiza comportamentului uman devorat de niște instincte primare. Chiar dacă între intenție și realizarea ei artistică rămâne adesea o distanță apreciabilă, merită

reținut efortul scriitorului de a înnoi o formulă epică redusă adesea la șabloane, la elementele prefabricate, dar care se bucură, totuși, de un vădit succes în rândul cititorilor. În fruntea cărții se găsește un citat din Quintilian („*Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*”), care situează narațiunea sub semnul principalelor interogații ale unei anchete de factură detectivistă.

Amănunte importante privind geneza romanului putem afla dintr-un interviu acordat lui Dan Petrașincu în *Jurnalul* din 30 martie 1940.<sup>5</sup> Înainte de toate, prozatorul explică titlul narațiunii. Într-o primă versiune, în deplină consonanță cu interogațiile lui Quintilian, cartea trebuia să se intituleze *Cine?*, apoi *Alibi*, pentru ca ulterior prozatorul să se oprească la *Amândoi*, denumire ce trimite la cele două crime anchetate în roman. Ca și în cazul celorlalte scrieri ale sale, subiectul îl preocupă timp îndelungat pe prozator, cerându-și dreptul la existență. Rebreanu are conștiința clară a faptului că depășește tiparele specifice narațiunii polițiste, asumarea critică a genului fiind exprimată în sintagma „*e un fel de roman polițist*”.<sup>6</sup> Înainte de toate, scriitorul este preocupat de figura eroinei sale, Solomia, care este caracterizată în felul următor: „*Este o ființă elementară, jumătate țărăncă, jumătate orășancă, în care sentimentele, pasiunile își păstrează toată adâncimea lor originară. Solomia e în stare de orice faptă, de orice jertfă când i se arată un pic de atenție. Așa se întâmplă și în roman...*”<sup>7</sup> Dorind să depășească senzaționalul gratuit în favoarea investigațiilor de mediu, prozatorul își plasează acțiunea cărții la Pitești, în viziunea sa orașul de provincie alcătuind decorul favorabil pentru ca elementele de senzație să dobândească o importantă semnificație socială. De altfel, ceea ce le reproșează Liviu Rebreanu romanelor de acțiune este tocmai absența investigațiilor de mediu, totul reducându-se astfel la o succesiune de clișee:



„Romanele de acest fel ignorează de obicei, cu voie sau fără voie, partea veridică, mediul cotidian, obișnuit. Or, elementul senzațional pur, dezbrăcat de coloritul social, e un simplu schelet, fără sens. Aici stă greșeala majorității romanelor polițiste că prezintă numai scheletul...”<sup>8</sup> Ca urmare, romancierul dorește să confere profunzime cărții sale, adâncind investigația psihologică a personajelor și insistând pe fresca târgului de provincie. De altfel, fauna pitorească a micii burghezii provinciale trăiește prin intermediul unor personaje tipice (din care nu lipsesc avarii și ariviștii locali) precum procurorul Dolga, familia Dăniloiu, Deduleștii, Dică Secuianu, polițaiul Ploscaru etc.

Cunoscând extrem de bine regulile genului, scriitorul se dovedește un remarcabil constructor, un arhitect al misterului, chiar dacă de această dată el abandonează celebra structură circulară a romanelor sale. Informații utile despre șantierul romanului, despre continua preocupare de a conferi profunzime unui roman de acțiune și despre maniera insolită în care este concepută eroina cărții găsim și în notele zilnice ale scriitorului. Rămâne elocventă, în acest sens, o însemnare făcută în data de 14 august 1939: „Niciodată n-am avut o carte atât de complet făcută în cap ca acum. Alibi sau cum îi voi zice. Și totuși, nu lucrez cu sporul ce s-ar cuveni... Nu-mi place încă mersul. Trebuie un ritm mai viu și o accelerare, fără a cădea în goliciunea romanelor polițiste. Păstrând tehnica «haletantă», trebuie menținută și substanța deplină. Asta ar face interesul și prețul cărții. Eroina poate să iasă bogată în toate privințele. Și, mai ales, încărcată de mistere. Dacă o ucigașă și sinucigașă poate rămâne justificat pură până la capăt, adică dacă în ciuda crimei poate să fie albă?”<sup>9</sup> Extrem de atent la detalii, Rebreanu întocmește planul clădirii în care au loc cele două crime, iar titlurile capitolelor sunt alese cu migală, scopul fiind situarea narațiunii „sub

pecetea tainei”: *Casa crimelor, Judecătorul și polițaiul, „Când ai mințit?”, Cortegiul funerar, Alibi, Testamentul* etc. Firele epice ale relatării se încâlcesc, ancheta avansează pe mai multe piste ce se dovedesc în curând false, textul este plin de aluzii, de fraze cu subînțeles. Romancierul recurge adesea la tehnica amânărilor, a parantezelor, își dozează cu migală efectele, pentru ca, în final, să asistăm la autodenunțarea criminalului și nu la deconspirarea acestuia de către judecătorul de instrucție. Romanul *Amândoi* are un vădit caracter scenic, iar prozatorul-regizor recurge adesea la loviturile de teatru, răsturnând astfel premisele relatării. Solomia se autodenunță în momentul în care „cazul” pare rezolvat, romanul transformându-se tot mai mult într-o dezbatere etică privind „inocența” criminalului și „culpabilitatea” victimelor. Evenimentele prezentate se desfășoară în intervalul restrâns al unei săptămâni, iar narațiunea conține 21 de capitole destul de reduse ca întindere, dimensiunea acestora găsindu-se în concordanță cu nevoia firească de a conferi întâmplărilor cât mai mult dinamism.

Ca și în marile construcții realiste, prozatorul acordă o atenție deosebită portretului, personajele sale fiind înfățișate cu minuțiozitate. Protagonistii sunt introduși în scenă după ce li se fixează cu meticulozitate principalele trăsături fizice și morale. În felul acesta, personajele devin vii, cartea reunind o serie de caractere specifice micii burghezii de provincie. La fel ca în romanul social, resortul tainic ce declanșează faptele este banul. Din această perspectivă, ariivismul și avariția sunt văzute ca niște defecte puternice, în măsură să dezumanizeze. Astfel, cele două victime, Ilarie și Mița Dăniloiu, par a fi niște noi ipostaze ale lui Hagi Tudose. Zgârcenia exagerată a personajelor preia dimensiuni patologice, avariția excesivă fiind cea care duce la comiterea dublului asasinat ce zguduie tihna patriarhală a



orașului de provincie. Prozatorul insistă pe cauzele sociale care o transformă pe Solomia – o întruchipare a blândeții și purității – într-un monstru, crima aflându-și motivația în tentativa disperată a femeii de a găsi banii necesari pentru a-și ajuta iubitul grav bolnav, aflat în pragul morții. Solomia își găsește sensul existenței în salvarea lui Lixandru, tentativă care eșuează, făcând ca și crimele – săvârșite de altfel în mod nepremeditat – să devină inutile. De aici drama personajului care nu găsește refugiu decât în moarte. Replica plină de durere a eroinei traduce tocmai inutilitatea sacrificiului: „*Toate au fost degeaba... toate... degeaba...*” De altfel, capitolul cel mai interesant și cel mai dramatic al cărții rămâne capitolul XX, în care Solomia își justifică faptele: „*Atâta dorință am avut și eu pe lume: să-l scap pe dânsul cu viață cum m-a scăpat și el pe mine...*” În esență, răutatea bătrânei cămătărese Mița Dăniloiu este cea care schimbă soarta eroinei. În ciuda averii considerabile pe care o deține, aceasta refuză să îi înapoieze Solomiei salba cu bănuții de aur amanetată în urmă cu un an și nici nu vrea să o mai împrumute. Aflată în situația disperată de a nu putea plăti doctorii ce l-ar fi putut ajuta pe Lixandru și simțind că i se face o profundă nedreptate, eroina își pierde cumpătul, încearcă să o forțeze pe cămătăreasă, dar amenințarea se transformă în crimă. În plus, surprinsă de către Ilarie Dăniloiu, soțul victimei, ea comite și cel de-al doilea asasinat pentru a elimina martorul neavenit. Personajul își asumă însă destinul tragic și nu acceptă ca altcineva să fie pedepsit pentru faptele săvârșite, motiv pentru care se autodenunță. În plus, merită să mai reținem credința Solomiei în justiția divină, convingerea femeii fiind că Lixandru a murit drept pedeapsă pentru că a încercat să-l salveze curmând viața unor oameni nevinovați.

În ciuda eforturilor depuse de către prozator pentru a depăși regulile clasice ale genului, romanului i se poate reproșa tocmai schematismul și

lipsa de adâncime psihologică a personajelor. Scriitorul dorește să confere lumii descrise o dimensiune tragică, dar protagoniștii săi nu au profunzimea necesară, întâmplările preluând, ca într-o comedie de moravuri, o turnură tragi-comică. Astfel, în clasică descendență balzaciană, rudele victimelor nu se gândesc la cei dispăruți ci se ceartă pe avere, transformându-se în niște vânători de moștenire. Tot un erou schematic este și judecătorul de instrucție Aurel Dolga, personaj schițat în funcție de o serie de modele livrești. Anchetatorul e un Sherlock Holmes autohton care vede în cazul pe care îl investighează o posibilitate de afirmare, de depășire a banalului cotidian. Personajul reprezintă doar o copie palidă a modelelor pe care încearcă să le reitereze, intuițiile sale dovedindu-se greșite. Deviza ambițiosului detectiv de provincie sună în felul următor: „*Pe mine nimeni și nimic nu mă poate abate de la împlinirea datoriei!*” Deși intenționează să confere narațiunii sale un profund substrat social și psihologic, scriitorul se oprește la jumătatea drumului dintre studiul caracterologic și romanul de acțiune, creând astfel o operă hibridă, un veritabil amalgam.

Familiarizată cu valoarea estetică a operelor majore, critica literară nu a primit cu prea mult entuziasm ultimul roman publicat de Liviu Rebreanu, de multe ori prestigiul prozatorului fiind cel care a atenuat intensitatea discursului critic. Încă de la apariția cărții, opiniile exegeților (Camil Baltazar, Dan Petrașincu, Dinu Pillat, Mihail Sebastian, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu) s-au dovedit împărțite, comentariile oscilând între elogiul și contestare. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, după ce critică acerb *Gorila*, G.Călinescu expediază romanul într-o singură frază, considerându-l nul din punct de vedere literar: „*Nu mai bun este romanul polițist Amândoi, istoria unei servitoare criminale*”.<sup>10</sup> O dată cu trecerea timpului, observațiile se dovedesc tot mai



caustice. Narațiunea a fost integrată în rândul operelor minore ale scriitorului, reproșându-i-se, de regulă, schematismul și precaritatea profunzimii psihologice a personajelor. În ampla prefață ce deschide seria de *Opere*, Al. Piru e de părere că avem de-a face cu un roman polițist gratuit, ce constituie un rod al oboselii de creație: „*Inofensiv este și romanul Amândoi, dezvoltare a nuvelei Alibi și care ar fi putut oferi un model în literatura noastră dacă autorul ar fi dispus de mai multă fantazie în mânuirea epicului senzational*”.<sup>11</sup> Sub raport stilistic, romanul este asemănat cu un banal reportaj de ziar. Deși remarcă „îndemânarea constructorului”, Lucian Raicu semnalează distanța de altitudine ce separă capodoperele de exercițiul datorat virtuozității.<sup>12</sup> Judecând cartea în contextul în care aceasta a fost scrisă, Niculae Gheran<sup>13</sup> vede în ea un mijloc de evadare din atmosfera apăsătoare a războiului. Ov.S.Crohmălniceanu revine de mai multe ori asupra romanului, o atenție deosebită meritând opiniile exprimate în volumul colectiv intitulat *Liviu Rebreanu după un veac* din 1985. Vorbind de *Rebreanu și romanul polițist*<sup>14</sup>, cunoscutul istoric literar investighează narațiunea în contextul mai larg al principalelor direcții pe care le-a cunoscut romanul de acțiune în literatura universală (*romanul enigmă și romanul polițist negru*). Semnalând virtuțile și servituțile cărții, criticul identifică principalul defect al relatării în perspectiva narativă utilizată, care rămâne aceea a scriitorului omniscient și nu cea a anchetatorului implicat în rezolvarea cazului, mai limitată dar și mult mai autentică. Ov.S.Crohmălniceanu remarcă însă și faptul că Liviu Rebreanu are vaga intuiție a narațiunii polițiste de mai târziu, ce nu mai urmărește să facă dintr-o crimă o simplă problemă de logică, ci mută accentul pe acțiunea prinderii sau anihilării delicvenților. Acest lucru

presupune ample investigații în mediul descris și un acut simț de observație, specific scriitorului realist.

Dincolo însă de calitățile și limitele sale, romanul *Amândoi* ilustrează, o dată în plus, proteismul estetic rebrenian, continua aspirație a scriitorului la noutate.



## NOTE:

1. Liviu Rebreanu, *Opere 9. Jar, Amândoi*. Ediție critică de Nicolae Gheran, Addenda în colaborare cu Nicolae Coban, Editura Minerva, București, 1978.
2. Cf. Liviu Rebreanu, *Opere 9. Jar, Amândoi*, ed. cit., p.529.
3. *De vorbă cu d-l Liviu Rebreanu despre romanele polițiste și de aventuri*, în *Rampa*, anul XVIII, nr.5252, 19 iul.1935, pp.1-2. Reprodus în Liviu Rebreanu *Jurnal*, I, ed. cit., pp.493-496.
4. Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. cit., p.495.
5. Liviu Rebreanu în *Jurnalul*, anul II, nr.141, 30 martie 1940, p.2, Reluat în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, II, Editura Minerva, 1984, pp.306-308.
6. Liviu Rebreanu, *Jurnal*, II, ed. cit., p.307.
7. *Ibidem*, p.307.
8. *Op. cit.*, p.307.
9. Liviu Rebreanu, *Jurnal*, II, ed. cit., p.185. A se vedea și Liviu Rebreanu, *Opere 17. Jurnal (1927-1944)*, Ediție critică de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 1998, p.308.
10. G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p.736.
11. Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, în Liviu Rebreanu *Opere 1*, ed. cit., p. LVII.
12. Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*. Eseu. ed. cit., pp.283-287.
13. Nicolae Gheran, *Pe urmele unui roman polițist*, în *Manuscriptum*, VIII, nr.2 (27) 1977, pp.107-121.
14. Ov.S.Crohmălniceanu, *Rebreanu și romanul polițist*, în *Liviu Rebreanu după un veac*. Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi, O carte gândită și alcătuită de Mircea Zăciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, pp.308-318.

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### I. OPERA LUI LIVIU REBREANU

- Liviu Rebreanu, *Opere 1. Nuvele*. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Niculae Gheran și Nicolae Liu, Studiu introductiv de Al.Piru, E.P.L., 1968.
- Liviu Rebreanu, *Opere 2. Nuvele*. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Niculae Gheran și Nicolae Liu, Editura pentru literatură, 1968.
- Liviu Rebreanu, *Opere 3. Nuvele*. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Niculae Gheran și Nicolae Liu, Editura pentru literatură, 1968.
- Liviu Rebreanu, *Opere 4. Ion*. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante editoriale de Niculae Gheran, Addenda și variante de Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1970.
- Liviu Rebreanu, *Opere 5. Pădurea spânzuraților*. Ediție critică de Niculae Gheran. Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1972.
- Liviu Rebreanu, *Opere 6. Adam și Eva*. Ediție critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1974.
- Liviu Rebreanu, *Opere 7. Ciuleandra, Crăișorul Horia*, Ediție critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1975.
- Liviu Rebreanu, *Opere 8. Răscoala*. Ediție critică de Niculae Gheran. Variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1975.
- Liviu Rebreanu, *Opere 9. Jar, Amândoi*, Ediție critică de Niculae Gheran, Addenda în colaborare cu Nicolae Coban, Editura Minerva, București, 1978.
- Liviu Rebreanu, *Opere 10. Gorila*, Ediție critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, București, 1981.
- Liviu Rebreanu, *Opere 11. Teatru*, Ediție critică de Niculae Gheran, Transcrieri și traduceri în colaborare cu Nicolae Coban și Gh. Fischer, Editura Minerva, București, 1980.
- Liviu Rebreanu, *Opere 12. Cronici dramatice (1910-1916)*, Ediție critică de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, București, 1987.



- Liviu Rebreanu, *Opere 13. Cronici dramatice (1917-1921)*, Ediție critică de Nicolae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, București, 1989.
- Liviu Rebreanu, *Opere 14. Cronici dramatice (1921-1943)*, Ediție critică de Nicolae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, București, 1989.
- Liviu Rebreanu, *Opere 15. Metropole. Amalgam*. Ediție critică de Nicolae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, București, 1991.
- Liviu Rebreanu, *Opere 16. Însemnări de-o zi (1909-1943)*, Ediție critică de Nicolae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, București, 1995.
- Liviu Rebreanu, *Opere 17. Jurnal (1927-1944)*, Ediție critică de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 1998.
- Liviu Rebreanu, *Opere 18. Alte jurnale (1928-1943)*, Ediție critică de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 1998.
- Liviu Rebreanu, *Opere 19. Interviuuri. Anchete (1921-1939)*, Ediție critică de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 2000.
- Liviu Rebreanu, *Opere 20. Interviuuri, anchete (1940-1943). Cuvântări (1925-1943)*, Editura Minerva, București, 2000.
- Liviu Rebreanu, *Opere 21. Corespondență de familie 1900-1943*. Ediție critică de Nicolae Gheran, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G.Călinescu”, Muzeul Județean Bistrița-Năsăud, București, 2002.
- Liviu Rebreanu, *Opere 22. Corespondență. Răzlețe 1908-1944*. Ediție critică de Nicolae Gheran, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G.Călinescu”, Muzeul Județean Bistrița-Năsăud, București, 2003.
- Liviu Rebreanu, *Opere 23. Caiete. Varia 1907-1944*. Ediție critică de Nicolae Gheran. Fundația Națională pentru Civilizație Rurală „Niște țărani”, Muzeul Județean Bistrița Năsăud, București, 2005.
- Liviu Rebreanu, *Caiete*, Prezentate de Nicolae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Valeria Dumitrescu și Gh. Fisher, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.
- Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Ediție îngrijită, prefată, antologie și note de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
- Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. I-II, Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia-Florica Rebreanu, Addenda, note și comentarii de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 1984, col. „Documente literare”.

## II. LUCRĂRI CRITICE ȘI TEORETICE

- Antonescu, Nae, *Reviste literare conduse de Liviu Rebreanu*, Editura Minerva, 1985.
- Albérès, R.-M., *Métamorphoses du roman*, Albin Michel, Paris, 1967.
- Albérès, R.-M., *Istoria romanului modern*. În românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatura Universală, 1968.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. În românește de Ion Negoitescu, prefață de Romul Munteanu, E.P.L.U., București, 1967.
- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Ed. Univers, București, 1982.
- Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*. Editura Eminescu, București, 1974, col. „Sinteze”.
- Balotă, Nicolae, *Universul prozei*, Editura Eminescu, București, 1976.
- Balotă, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, Editura „Viitorul Românesc”, 1997.
- Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*. Traducere de Alexandru George, Ed. Univers, București, 1976.
- Booth, Wayne C., *Retorica romanului*. În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, prefață de Ștefan Stoenescu, Ed. Univers, București, 1976.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, 1982.
- Chevalier, Jean; Gheerbrandt, Alain, *Dicționar de simboluri (A-Z)*, Editura Artemis, București, vol. I - 1994, vol. II, III - 1995.
- Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*. O încercare de sinteză. Editura Junimea, Iași, 1973.
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, Editura pentru literatură, București, vol. I-6, 1967-1972.
- Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*. Antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghită, Editura Minerva, București, 1977.
- Crețu, Nicolae, *Constructorii ai romanului*, Editura Eminescu, București, 1982.
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Liviu Rebreanu*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954.



- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.I, ediție revăzută, Editura Minerva, București, 1972.
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, 1984.
- Cubleșan, Constantin, *Romancierul Rebreanu*, Editura Viitorul Românesc, 2001.
- Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, 1975.
- Dragoș, Elena, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, Editura științifică și enciclopedică, 1981.
- Dicționarul cronologic al romanului românesc*. De la origini până la 1989, Editura Academiei Române, 2004.
- Dicționarul general al literaturii române*, vol.V-P/R, Academia Română & Editura Univers Enciclopedic, București, 2006.
- Gheran, Nicolae, *Tânărul Rebreanu*, Editura Albatros, 1986.
- Gheran, Nicolae, *Rebreanu. Amiaza unei vieți*, Editura Albatros, 1989.
- Gheran, Nicolae; Moldovan, Andrei, *Liviu Rebreanu prin el însuși*, Editura Academiei Române, București, 2008.
- Glodeanu, Gheorghe, *Eseuri*, Editura Umbria, Baia Mare, 1996.
- Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic*. O posibilă tipologie a romanului, Editura Libra, București, 1998. Ediția a II-a Editura Ideea Europeană, București, 2007.
- Glodeanu, Gheorghe, *Măștile lui Proteu. Ipostaze și configurații ale romanului românesc*, Editura Fundației Culturale Libra, București, 2005.
- Horvat, Săluc, Liviu Rebreanu, „*Ion*” – *universul uman* –, Cu un cuvânt înainte de Gheorghe Glodeanu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Ilin, Stancu, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, Editura Minerva, 1985.
- Ilin, Stancu, *Liviu Rebreanu în Agora*, Editura Minerva, 1988.
- Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol.2, În căutarea fondului (1890 -1934). Ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru. Prefață de Ion Rotaru, Editura Minerva, București, 1985.
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Postfață de Gh. Vlăduțescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
- Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română*, Editura Minerva, București, 1983.
- Liviu Rebreanu interpretat de...*, Ediție îngrijită de Al.Piru, Editura Eminescu, București, 1973, col. „Biblioteca critică”.
- Liviu Rebreanu după un veac*. Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi. O carte gândită și alcătuită de Mircea Zăciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985.
- Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1973.
- Malița, Liviu, *Alt Rebrenu*, Editura Cartimpex, Cluj, 2000.



- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*. Eseu despre romanul românesc, Editura Minerva, București, vol.I-1980, vol.II-1981, vol.III-1983.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Mănucă, Dan, *Liviu Rebreanu sau lumea prezumtivului*, Editura Moldova, 1995.
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, Editura SAECULUM I.O., București, 2000.
- Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.
- Mioc, Simion, *Anamorfoză și poetică*, Editura Facla, 1988.
- Mușat, Carmen Matei, *Romanul românesc interbelic*. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice. Antologie, prefață, analize critice, note, dicționar, cronologie și bibliografie de Carmen Matei Mușat, Editura Humanitas, București, 1998.
- Muthu, Mircea, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
- Negoîtescu, Ion, *Istoria literaturii române*, vol.I (1800-1945), Editura Minerva, București, 1991.
- Paler, Ioan, *Romanul românesc interbelic*, Editura Paralela 45, 1998.
- Pamfil, Alina, *Spațialitate și temporalitate*. Eseuri despre romanul românesc interbelic, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993.
- Perpessicius, *Opere. Mențiuni critice*, vol.1-12, Editura Minerva, București.
- Petrescu, Liviu, *Realitate și Romanesc*. Editura tineretului, 1969.
- Petrescu, Liviu, *Scriitori români și străini*. Eseuri. Editura Dacia, Cluj, 1973, col. „Discobolul”.
- Petrescu, Liviu, *Romanul condiției umane*. Editura Minerva, București, 1979.
- Petrescu, Liviu, *Vârstele romanului*, Editura Eminescu, București, 1992.
- Piru, Al., *Liviu Rebreanu*, Editura tineretului, București, 1965.
- Poetica romanului românesc*. Antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală, prefață de Radu G. Țeposu, Editura Minerva, București, 1987.
- Popa, Mircea, *Convergențe europene*, Editura Cogito, Oradea, 1995.
- Popovici, Vasile, *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
- Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, 1978.
- Rachieru, Adrian Dinu, *Pe urmele lui Liviu Rebreanu*, Editura Sport-Turism, 1986.
- Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru literatură, 1967.
- Rădulescu, D. St., *Dicționarul personajelor din opera lui Liviu Rebreanu*, Ediția a II-a, Editura Ramida, București, 1995.



- Realismul.** Studiu introductiv, antologie și note de Marian Popa, vol. I-III, Editura tineretului, [1969], col. „Lyceum”.
- Romanul românesc în interviuri.** O istorie autobiografică. Antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Editura Minerva, București, vol. III (R-S) -1988.
- Rotaru, Ion, **O istorie a literaturii române de la origini până în prezent**, Ediția a II-a, Editura Dacoromână, București, 2009.
- Sasu, Aurel, **Liviu Rebreanu. Sărbătoarea operei**, Editura Albatros, București, 1978.
- Săndulescu, Al., **Introducere în opera lui Liviu Rebreanu**, Editura Minerva, 1976.
- Simuț, Ion, **Rebreanu. Dincolo de realism**, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 1977.
- Ștefănescu, Cornelia, **Momente ale romanului.** Modele, continuitate, neprevăzut, Editura Eminescu, 1973.
- Șuluțiu, Octav, **Scriitori și cărți.** Ediție îngrijită, tabel cronologic și prefață de Nicolae Florescu, Editura Minerva, 1974.
- Tomuș, Mircea, **Romanul romanului românesc.** În căutarea personajului, Editura 100+1 Gramar, București, vol.1-1999, vol.2-2000.
- Țeposu, Radu G., **Viața și opiniile personajelor**, Editura Cartea Românească, 1983.
- Vianu, Tudor, **Opere**, vol.5. *Studii de stilistică (Arta prozatorilor români).* Antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, București, 1975.
- Vlad, Ion, **Între analiză și sinteză.** Repere de metodologie literară, Editura Dacia, Cluj, 1970, col. „Discobolul”.
- Vlad, Ion, **Povestirea. Destinul unei structuri epice (Dimensiunile eposului),** Editura Minerva, București, 1972, col. „Universitas”.
- Vlad, Ion, **Lectura romanului**, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.
- Vlad, Ion, **Lectura prozei.** Eseuri. Comentarii. Interpretări, Editura Cartea Românească, 1991.
- Zaciu, Mircea, **Clasici și contemporani**, Editura didactică și pedagogică, București, 1994, col. „Akademos”.
- Zaciu, Mircea, **Ca o imensă scenă, Transilvania...**, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
- Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel - coordonatori, **Dicționarul esențial al scriitorilor români**, Editura Albatros, București, 2000.
- Zamfir, Mihai, **Cealaltă față a prozei**, Editura Eminescu, 1988, col. „Sinteze”.
- Zéraffa, Michel, **Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950**, 2-e tirage, Éditions Klincksieck, 1971.

## CUPRINS

|  |     |
|--|-----|
| I. POETICA ROMANULUI .....                                       | 7   |
| II. DIMENSIUNI ALE PROZEI SCURTE .....                           | 31  |
| III. NARAȚIUNEA AUTOBIOGRAFICĂ. ROMANUL-JURNAL.....              | 103 |
| IV. IPOSTAZE ALE CAPODOPEREI .....                               | 123 |
| 1. ROMANUL SOCIAL ȘI ROMANUL-EPOPEE .....                        | 123 |
| 2. ROMANUL DE INVESTIGAȚIE PSIHOLOGICĂ.....                      | 161 |
| A. CONFLICTUL TRAGIC DINTRE SENTIMENT ȘI DATORIE .....           | 161 |
| B. METAFIZICA DANSULUI .....                                     | 181 |
| V. ROMANELE MARILOR ASPIRAȚII .....                              | 195 |
| 1. POETICA FANTASTICULUI SAU FASCINAȚIA TIPARELOR ORIGINARE..... | 195 |
| 2. ROMANUL POLITIC .....   | 213 |
| VI. OPERA MINORĂ .....   | 231 |
| 1. ROMANUL EVOCĂRIILOR ISTORICE.....                             | 231 |
| 2. ROMANUL EROTIC .....  | 246 |
| 3. (RE)DESCOPERIREA POLEMICĂ A ROMANULUI POLITIST .....          | 259 |
| BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ .....                                     | 269 |



„Nu există roman psihologic sau social, sau cum  
le mai clasifică critica savantă. Există romanul pur  
și simplu, care trebuie să fie, în același timp, și  
psihologic, și social, și fantastic, și istoric... Căci  
romanul e o lume întreagă, de la Dumnezeu până  
la ultima gănganie, o lume specială, cu viața ei  
proprie, și totuși atât de apropiată de sufletul  
general omenesc încât oricine să o poată  
reconstitui cu fantezia...”

Liviu Rebreanu

ISBN 978-973-168-134-4

